

**MARIA JUDITE DE CARVALHO:
UMA ESCRITA DE AUSÊNCIA**

Diana Catarina Saraiva de Carvalho

**Dissertação de Mestrado
em Estudos Portugueses**

Maio, 2019

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor Gustavo Rubim^{*}

^{*} Versão corrigida e melhorada após a sua defesa pública.

Agradecimentos

Maria Judite de Carvalho foi para mim uma revelação. Conhecia-a a partir de um artigo da *LER*, há alguns anos. Requisitei o volume de crónicas *Este Tempo* na biblioteca, e depois na Feira do Livro de Lisboa, em 2015, comprei *Os Armários Vazios*; levei *Tanta Gente, Mariana* comigo na primeira viagem a Roma, em Junho de 2016. Três anos depois, concluída esta dissertação, o amor — aquele tipo de amor irremediável e único — apenas cresceu. Ler Maria Judite é ler-me e, talvez por isso, tenha escrito estas páginas «para mim própria», à semelhança de Mariana, num exercício muito íntimo mas inevitável.

Deixo, em primeiro lugar, uma palavra de agradecimento ao Professor Gustavo, que ao longo destes dois anos e meio tornou a minha decisão de fazer este mestrado e esta dissertação uma decisão feliz. Agradeço também à Maria Sequeira Mendes que, num dos momentos mais difíceis da minha própria “orfandade”, me ajudou a ter alguma clareza e perspectiva quanto ao que estava a escrever e ajudou a avançar, sem medos.

À Inês Tavares Rodrigues Fraga, que me recebeu em sua casa e partilhou comigo as suas memórias e o seu trabalho em torno da comemoração desta Literatura — e aqui as palavras falham-me, todas elas são insuficientes, para conseguir agradecer toda a sua generosidade.

À minha família — à minha mãe Teresa e ao meu irmão Duarte — que me acompanharam com toda a paciência e dedicação, nos momentos em que o fim parecia muito longe e quase inalcançável.

E obrigada aos meus amigos de sempre, aos que reencontrei e aos de agora, pelas noites de imperiais, portos e noites de pista de dança — contribuíram talvez mais do que imaginam para a conclusão desta dissertação; obrigada pela «simples ajuda de existir».

Este trabalho foi, acima de tudo, feito de amor, *por amor*.

MARIA JUDITE DE CARVALHO:
UMA ESCRITA DE AUSÊNCIA

MARIA JUDITE DE CARVALHO:
A LITERATURE ABOUT ABSENCE

Diana Catarina Saraiva de Carvalho

Resumo: A presente dissertação tem como objectivo ler e analisar as diferentes expressões de orfandade e ausência, ao longo da obra de Maria Judite de Carvalho (1921-1998); será focada a sua obra ficcional — contos, novelas, romance — para dar conta da transversalidade de determinadas imagens e temáticas, desde o primeiro livro *Tanta Gente, Mariana* (1959) até *Seta Despedida* (1995), nas suas narrativas de orfandades e ausências reais, simbólicas e emocionais, marcadas também pela incomunicabilidade do «eu».

Palavras-chave: Maria Judite de Carvalho; orfandade; ausência; ficção breve; incomunicabilidade.

Abstract: This dissertation aims to read and focus on the different orphanage expressions and absence, in the work of Maria Judite de Carvalho (1921-1998); it will focus on her fictional work — mostly short stories — since the first published work, titled *Tanta Gente, Mariana* (1959) until *Seta Despedida* (1995) and their narratives of real, symbolic and emotional orphanages and absences, also marked by the incommunicability of the *I*.

Keywords: Maria Judite de Carvalho; orphanage; absence; short stories; incommunicability.

Minhas irmãs:
Mas o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?
In *Novas Cartas Portuguesas*,
Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa

Índice

INTRODUÇÃO	1
I. PAISAGEM TEMÁTICA	10
1. INEVITABILIDADE E ESPERANÇA	10
2. OBJECTOS E A AUSÊNCIA DOS LUGARES	14
3. CASA	17
II. ORFANDADE	20
1. INFÂNCIA E ORFANDADE.....	20
1.1. “Tanta Gente, Mariana” e a experiência falhada da maternidade	24
1.2. “Um Diário para Saudade” e a proibição da palavra.....	28
1.3. “As palavras poupadas” e o regresso a casa.....	31
1.4. “Tempo de Mercês” e a tentativa de emendar o passado.....	34
2. O INFERNO DA INCOMUNICABILIDADE	39
III. A IMAGEM NO FUNDO DO ESPELHO	58
IV. CORRER PELO PASSADO FORA	67
NOTA FINAL	77
BIBLIOGRAFIA	81

INTRODUÇÃO

Lisboeta de nascimento e criação. O primeiro cenário lembrado é, no entanto, Anvers. Depois o Jardim da Alegria, em contraste com a solidão de uma criança sem pais, entre duas tias idosas. Nem facilidade nem sofrimentos: a mediania desde a memória esvaída da Bélgica ao Colégio Francês da Rua do Salitre, nos anos trinta, e logo a subida das escadinhas da Mãe d'Água, rumo à velha Faculdade de Letras, no Convento de Jesus. O Casamento com Urbano Tavares Rodrigues, em 49, e seis anos entre a França e Lisboa, já com uma filha, Isabel. O primeiro livro, Tanta Gente, Mariana, é publicado em 1959. Sempre lhe foi penoso falar de si. Mesmo na ficção, onde os escritores se dizem, transpondo-se, só difusamente se encontra em atmosferas, estados, em tonalidades, não concretamente em personagens. [...]
in *Diário de Lisboa*, de 26/12/1989¹

Assim se diz Maria Judite de Carvalho, autora de uma obra — contos, novelas, crónicas — unanimemente considerada das mais significativas da Literatura Portuguesa. Durante grande parte do séc. XX, ainda antes de ser publicado, em 1959, o livro *Tanta Gente, Mariana*, a autora teve assídua presença nos jornais e revistas, com as crónicas por si assinadas ou sob o pseudónimo *Emília Bravo*. Contudo, falar de Maria Judite de Carvalho não é fácil: figura muito discreta, não se encontram muitas entrevistas, declarações, ou fotografias, especialmente em eventos públicos. Tão pouco a crítica lhe dedicou extensas monografias ou profunda análise, ainda que a sua obra compreenda várias décadas e as recensões críticas lhe sejam muito elogiosas, tendo inclusive as primeiras edições esgotado nesses primeiros anos².

Chegaram-nos os textos. E lê-la é ler a história trágica de Mariana em “Tanta Gente, Mariana”, as histórias de Graça em “As Palavras Pougadas”, de Joana em “Paisagem sem Barcos”, de Mercês em “Tempo de Mercês” ou do amor perdido do major Aníbal Morais em “Anica nesse Tempo”, de Adérito em “A Vida e o Sonho”. As suas personagens têm em comum uma voz triste e de solidão e os desencontros, sejam amorosos ou interiores, acompanham-nos, como se tudo, a vida, fosse acaso irremediável. Lê-la, e escrever sobre Maria Judite de Carvalho, é um exercício de confronto interior.

¹ “Auto-retrato” in *Diário de Lisboa*, n.º 23145, Ano 69, Terça, 26 de Dezembro de 1989, CasaComum.org, Disponível em: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_234 (2018-12-15)

² Por exemplo, quando *Paisagem sem Barcos* é editado em 1963, pela Arcádia, *Tanta Gente, Mariana* (1959) e *As Palavras Pougadas* (1961) iam na segunda edição.

Entre 1959 e 1995, Maria Judite de Carvalho publicou nove livros de novelas e contos — *Tanta Gente, Mariana* (1959), *As Palavras Poupadas* (1961), *Paisagem sem Barcos* (1963), *O seu Amor por Etel* (1967), *Flores ao Telefone* (1968), *Os Idólatras* (1969), *Tempo de Mercês* (1973), *Além do Quadro* (1983) e *Seta Despedida* (1995) — e um romance breve — *Os Armários Vazios* (1966); foram coligidos quatro volumes de crónicas, cuja expressão mais significativa será *Este Tempo*, editado em 1991 e vencedor do Prémio de Crónica da Associação Portuguesa de Autores, que reúne as crónicas da A. em vários jornais, suplementos e revistas até aos anos 80³; postumamente, foram publicados uma peça de teatro, *Havemos de Rir?*, e um livro de poemas, *A Flor que Havia Parada à Beira da Água*, ambos em 1998. Saíram em segundas e terceiras edições alguns livros de contos entretanto esgotados, e algumas edições mais recentes de *Tanta Gente, Mariana* e *Os Armários Vazios*, pela Ulisseia (Grupo Babel), e *George e Seta Despedida*, pela Porto Editora, permitem que Maria Judite de Carvalho seja lida por um grupo de leitores contemporâneos, inclusive jovens, com particular relevância para a inclusão do conto “George” no Plano Nacional de Leitura. Até há bem pouco tempo, havia muito por concretizar no tratamento editorial da sua obra, dada a ausência de edições recentes das crónicas em antologia ou de alguns dos seus títulos, e mesmo em bibliotecas a disponibilidade das suas obras é escassa. A preciosidade da sua escrita, assim como a sua frutuosa produção de ficção breve, justificam um novo olhar para a obra de Maria Judite de Carvalho por parte dos editores, facto a que a recente edição da Obra Completa, veio finalmente, dar resposta. E justificam, assim, por parte da academia, novas leituras.

A grande temática tantas vezes apontada na sua obra é a solidão — um tipo de solidão irremediável e sem saída —, e a forma como esta se apresenta é, maioritariamente, no feminino e no meio urbano. Mas esta solidão radica num conceito mais profundo de *vazio*, ou ausência, apresentada sob diversas formas: uma delas é particularmente a da desestrutura familiar — a orfandade seja de mãe ou pai é constante —, repercutindo-se na consciência e na concepção que as personagens têm do mundo. Encontramos ao longo da sua narrativa várias personagens que partilham a mesma (ou variações da) experiência de orfandade e esta falta é assim concomitante com o sentimento partilhado de solidão, uma solidão muito precoce, repercutida pelo tempo, pelo que valerá a pena perceber de que modo estas estruturas familiares são dispostas, assim como os tempos da infância e

³ Os livros de crónicas intitulam-se *A Janela Fingida* (1975), *O Homem no Arame* (1979), o já mencionado *Este Tempo — crónicas* (1991) e *Os Diários de Emília Bravo* (póstumo, 2002), também organizado por Ruth Navas e editado pela Editorial Caminho.

adolescência, sempre presentes, e como que concorrem para a apresentação do argumento central da inevitabilidade e predestinação.

Este vazio, e a necessidade de o preencher, surgem como uma pequena obsessão em muitos contos⁴. A narrativa de Maria Judite funda-se nesta dicotomia ausência/presença, acentuada por um dito/não-dito, apenas insinuado, como se a lente não estivesse bem focada, não lhe fosse *possível* estar bem focada, com hesitações e autocorreções narrativas. Por vezes, o vazio — também representado através do silêncio — é interrompido pela *voz*, outras pela própria escrita, ainda que sem destino, como a de Mariana, ou secreta como a de Saudade. Seja dita ou escrita, a palavra é o centro, tanto pelo que se diz como pelo que se esconde; a palavra é uma fonte inesgotável de mal-entendidos ou desencontros, cujo emprego inoportuno acentua a solidão e inadequação num mundo habitado, forçosamente, por vencidos e vencedores, dentro do quadro das suas circunstâncias.

A estreia com *Tanta Gente, Mariana*, em 1959, foi antecâmara para esta paisagem habitada por personagens femininas e masculinas em lutas interiores e com a realidade em que se movem. Habitam um *passado sempre presente*, de que as recordações e a memória — nos contos mais expressivos a infância e adolescência são épocas estruturais — provocam hematomas insanáveis e propagam ondas de choque através dos anos, como se desse passado não houvesse libertação. Há uma incapacidade quase crónica de controlo sobre a própria vida⁵ que resulta tanto numa série de *mortes em vida* como em *existências falhadas*; por outro lado, a vida — sobretudo a social — é entendida como um acto de fingimento, um teatro onde todos assumimos um papel, disfarçados com os nossos vários sorrisos⁶. Estas interações sociais contrastam com o espaço doméstico, ainda assim ambíguo, onde podemos *ser*, sem necessidade de uma auto-consciência permanente; um espaço onde, no fundo, podemos regressar, e cuja falta é factor de desenraizamento, daí a angústia, a solidão. A leitura do espaço, a par do tempo, é fundamental, dada a necessidade de sublinhar a casa, e os objectos que a preenchem, em muitos dos contos analisados.

⁴ Vide, por exemplo, os contos “As Palavras Pougadas” e “Tudo Vai Mudar” de *As Palavras Pougadas* e de *Paisagem sem Barcos*, respectivamente.

⁵ V. “Tanta Gente, Mariana” e “O Passeio de Domingo” de *Tanta Gente, Mariana*; “Tudo Vai Mudar” de *Paisagem sem Barcos* e “A Sombra da Árvore” de *As Palavras Pougadas*.

⁶ V. “As Palavras Pougadas”, conto epónimo de 1961, e “Anica Nesse Tempo” de *Paisagem sem Barcos*.

De *Tanta Gente, Mariana a Seta Despedida* (último livro publicado em vida, em 1995), há um universo de vidas assim esboçadas, em que cada conto e novela captura estas personagens num momento interior, em que deambulam pelo seu passado, num exercício obsessivo de rememoração, com certos ecos que propagam de narrativa para narrativa uma mesma desesperança, solidão e ausências várias.

* * *

Como se disse: a obra de Maria Judite é extensa. A par da produção contista, há a vertente, muito substancial, da crónica que a acompanha no seu valor intrínseco de representação do quotidiano, produzindo certa ambiguidade ao aproximar-se em muitas ocasiões do *microconto*.^{7 8} Muitos destes textos, publicados nos jornais e revistas, antecipam temáticas, expressões, que iremos encontrar nos contos; e muitos deles mais tarde reunidos em livro viram uma primeira publicação através deste meio como, por exemplo, “O Casamento” de *Flores ao Telefone* em 1968, anteriormente publicado em *O Tempo e o Modo*, em 1966, com um outro título, “Aula prática”.⁹

Desta diversidade textual, o nosso objecto será circunscrito à narrativa de ficção, sempre antevendo, contudo, esta ambiguidade da crónica que acompanha, sem clivagem acentuada, o conto, a novela, o romance.

* * *

É interessante folhear o catálogo da exposição de pintura da autora, intitulada “O Imaginário de Maria Judite de Carvalho” organizada pela Câmara Municipal de Aveiro em 1999. Para além de reunir as várias caricaturas e quadros de Maria Judite, reúne correspondência de vários escritores e amigos do casal. Entre eles, Mário Dionísio agradece o envio de *Tempo de Mercês*, «que leu com o interesse e o prazer de sempre, Principalmente a narrativa (conto?, long story?) que dá título ao livro [...]»; por outro lado, Jacinto do Prado Coelho não tem dúvidas em definir “As Palavras Poupadas”

⁷ «O cronista pretende-se não o repórter, mas o poeta ou o ficcionista do cotidiano, desentranhar do acontecimento, sua porção imanente de fantasia.» (MOISÉS 1987: 247)

⁸ A propósito desta discussão ver “Crónica ou microconto? Maria Judite de Carvalho e os caminhos cruzados da narrativa breve” de Cristina Almeida Ribeiro, in *Maria Judite de Carvalho. Palavras, Tempo, Paisagem* (2015). Org. Paula Morão e Cristina Almeida Ribeiro. Edições Húmus.

⁹ In *O Tempo e o Modo*, 1.ª série, N.º 43-44, Novembro/Dezembro de 1966, disponível em linha em: http://ric.slhi.pt/O_Tempo_e_o_Modo/visualizador/?id=09524.037&pag=151# (2019-01-22)

enquanto romance curto — «esse romance (pois novela só o é pela extensão) causou-me impressão profunda.»¹⁰

Toda a obra de Maria Judite parece esbater as fronteiras dos géneros que pratica, movimentando-se entre a crónica, o conto, a narrativa novelística e fragmentária, sem se fixar linearmente, fazendo antever a sua expressão poética — a brevidade das suas formas implica uma expressão do efémero:

[...] a poética juditiana configura-se em torno da acentuação do carácter “breve” de um discurso que, em última análise, retoma e mima o carácter “breve” da vida. Neste sentido, podemos dizer que Maria Judite de Carvalho se situa na esteira de uma longuíssima tradição literária que, desde os clássicos, sublinha o carácter efémero do humano. Tal como podemos dizer que o fenómeno literário é por ela entendido como análogo dessa mesma efemeridade. (BUESCU 2015: 12)

A escrita surge para dar forma, ou catalogar, aquilo que *a priori* é caótico e desconjuntado, reflectindo a mesma fragmentação do mundo. Helena Carvalhão Buescu fá-la corresponder a um espírito de coleccionador, à maneira benjaminiana, de pedaços de vidas humanas, escritas e sobreescritas.¹¹

E de facto, ao longo da obra de Maria Judite de Carvalho o que encontramos são, assim vertidas em frugais palavras, fracções de vidas sobrepostas, como que enclausuradas em si mesmas, num imobilismo do qual não conseguem nunca a libertação. E nos alicerces destes prédios ecoam a mesma desesperança e solidão. De conto para conto, há uma transposição de imagens e símbolos, uma escrita repetida, da qual já foi dada conta por Maria da Conceição Barraca em *Maria Judite de Carvalho. Solidão — Palimpsesto e Sobreescrita* (1993) e por Helena Carvalhão Buescu em “O espírito do coleccionador (Maria Judite de Carvalho)”. Em Maria Judite de Carvalho dá-se um trabalho de sobreescrita, cuja primeira camada será “Tanta Gente, Mariana”:

É em conformidade com estes pressupostos que avanço com a tese da sobreescrita, porquanto a amplitude desta designação [...] traduz o trabalho de escrita investido na constituição de um texto que se erige sobre outros textos, os quais significam per si e como um todo. É igualmente nesta acepção que tenho vindo a afirmar a cerrada coesão desta obra que se entretece de fios e nós de vida: as histórias repetem-se, à semelhança da monótona cadência dos dias cinzentos, daí o facto de

¹⁰ *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho* (1999). C.M. Aveiro (pp. 90 e 87)

¹¹ Helena Carvalhão Buescu (2015), “O espírito do coleccionador (Maria Judite de Carvalho)”, in *Maria Judite de Carvalho. Palavras, Tempo, Paisagem*. Org. Paula Morão e Cristina Almeida Ribeiro. Edições Húmus.

a autora sujeitar a matriz do malogro e da solidão a sucessivas variações, numa mirífica reiteração que visa, em última análise, escrever o efeito da irreversibilidade do tempo no superlativar do sentimento da solidão [...] (BARRACA 1993: 192)

Tal coesão verifica-se até *Seta Despedida* (1995), com o eco de imagens já evocadas, por exemplo, o espelho/aquário de “As Palavras Poupadas” e o episódio da fotografia que produz uma disrupção em “Tanta Gente, Mariana”.

Tal como já foi sublinhado, Maria Judite de Carvalho foi uma «flor discreta», como lhe chamou Agustina Bessa-Luís na edição de 20 de Janeiro de 1998 do *Jornal de Letras*, quando da morte da escritora, apesar do amplo reconhecimento da sua obra junto da crítica. Mas nas poucas entrevistas que deu, lemos o testemunho das suas próprias angústias e infelicidades: a morte da mãe quando tinha sete anos, a ausência e a morte do pai aos quinze, a infância ao cuidado das tias, a solidão e o progressivo isolamento em final da vida, devido à doença. No mesmo número do *Jornal de Letras*, escreve Saramago:

Nunca li uma página de Maria Judite de Carvalho que não pensasse na pessoa que a tinha escrito. E creio que ela o quieria assim. Que o leitor compreendesse que do outro lado não havia estado apenas uma escritora, mas sim alguém que, conhecendo como raros a arte do conto e as ressonâncias íntimas de cada palavra, usava essa arte e esse sentido musical para dizer quem era. Com obstinação, mas também com simplicidade.

Pois autores há que se intrometem em cada linha, em cada palavra, dissolvem-se na tessitura do texto — parafraseando Barthes —, espraçando as suas dores e a sua visão do mundo. Podemos argumentar que será esse o caso, que talvez *Tanta Gente, Mariana* tenha sido a primeira camada do seu palimpsesto de solidão, mas talvez a raiz seja a assinatura *Maria Judite de Carvalho*, corpo, voz e palavra, na medida em que está aqui expressa uma literatura, ou seja, uma reflexão da realidade do mundo, e aqui os ecos das narrativas ressoam também neste nome. Especialmente se entendermos estes testemunhos como parte dessa assinatura, indestrinçáveis da literatura que esta abarca, remetendo-nos para a problemática da assinatura e da presença da voz e gesto autoral.

Saramago continua:

Como Irene Lisboa, ao lado de quem a História da Literatura lhe guardará um lugar, o alcance da sua voz era o espaço do coração. O ser que foi Maria Judite já não pertence ao mundo dos vivos, mas nos seus livros podemos encontrar o que ela quis que da sua pessoa se soubesse.

Apesar da parca exposição pública, temos elementos que definem paratextualmente Maria Judite de Carvalho. Uma das frases mais célebres da literatura, «Madame Bovary sou eu», atribuída a Gustave Flaubert e entretanto já desmentida pelo tempo, sentencia um princípio de promiscuidade entre autor e obra; também Elsa Morante terá confessado ao seu tradutor francês: «Arturo sou eu». O autor *escreve-se*, num gesto por vezes confessional, mais ou menos declarado. Maria Judite não é Mariana, Graça ou Joana, Dora Rosário, mas abarca cada uma delas, com todo o seu comedimento, todo o entrevistado. No seu “Auto-retrato”, publicado em 1989 no *Diário de Lisboa*, diz ser «penoso falar de si. Mesmo na ficção, onde os escritores se dizem, transpondo-se, só difusamente se encontra em atmosferas, estados, em tonalidades»; toda a sua escrita é tom, estados interiores, cujo manifesto é “Tanta Gente, Mariana” — um dos únicos contos escritos na primeira pessoa.¹²

Em entrevista ao “Suplemento Literário” do *Diário de Lisboa*, por ocasião da publicação de *Flores ao Telefone*, Maria Judite de Carvalho explica-se desta forma:

Não se trata de fazer autobiografia. Mas há factos que me ajudam a perceber como e porque é essa a minha expressão literária (soa-me a pomposo, mas é um chavão ainda relativamente cómodo). Refiro-me à morte da minha mãe tinha eu sete anos e à do meu pai poucos anos depois. Isto só vem a propósito de uma autodefesa: eu não sou propriamente pessimista na minha concepção da vida colectiva: sou-o até às raízes da sensibilidade e é isso o que se projecta nos livros que escrevemos. Ou não será?^{13 14}

* * *

A presente dissertação tem em vista reflectir sobre as insistentes tematizações da orfandade e da ausência no conjunto da obra ficcional de Maria Judite de Carvalho e, deste modo, recobre os livros de contos e novelas desde *Tanta Gente, Mariana* até *Seta Despedida*. Para esse fim, proponho uma organização em três passos distintos.

É importante, antes de mais, fixar alguns dos motivos e tópicos mais presentes ao longo da obra da A., grafando a “paisagem temática” que percorre estes contos e novelas publicados no decorrer de trinta e seis anos. O passo seguinte detém-se na conjugação de

¹² “Aqui em parte nenhuma” de *Além do Quadro* é outro.

¹³ “Suplemento Literário”, p. 4 (1969) *Diário de Lisboa*, n.º 16598, Ano 48, Quinta, 6 de Março de 1969, CasaComum.org, Disponível em: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_7618 (2018-8-24).

¹⁴ Não me ocuparei aqui da problematização da questão autoral em Maria Judite de Carvalho, ou sobre questões teóricas de assinatura e biografia; mas julgo importante ter em conta o substrato destes elementos paratextuais, dados pelas entrevistas e outro tipo de publicações, sem fazer corresponder, é claro, uma leitura da obra à leitura dos factos a ela extrínsecos.

inevitabilidade e esperança na configuração das personagens, para, ainda dentro do primeiro capítulo, nos ocuparmos depois da presença dos objectos e, por fim, do *espaço* da casa, sempre profundamente entrelaçado com a linha temática da relação com a família.

Desenhando o curso da nossa reflexão, há em Maria Judite uma experiência de orfandade bastante expressiva, orfandade de pai ou mãe e em última instância uma orfandade de sentido do mundo, traçada nos retratos da infância — sempre muito presente no momento em que tomamos contacto com as personagens. Esta condição lê-se tanto em Mariana como em Graça — ambas perderam a mãe muito cedo e mais tarde o pai —, em Mateus, habitante de “Tempo de Mercês”, Saudade (“Diário para Saudade”), etc. A estrutura familiar é quase sempre manca e constitui um factor de perda existencial, produzindo um efeito desestruturante ou sufocador. Neste segundo ponto, veremos como são descritas, ou *postas em cena*, as figuras maternal e paternal, e as diversas dinâmicas que se jogam na narrativa, interessantes de explorar e evidenciar — parafraseando Tolstoi, na abertura de *Anna Karenina*: «Todas as famílias felizes são parecidas, cada família infeliz é-o à sua maneira». Neste ponto, o segundo capítulo desta dissertação propõe ampliar quatro momentos da obra de Maria Judite de Carvalho, com a leitura da expressão da maternidade falhada de “Tanta Gente, Mariana”, da interdição da palavra maternal em “Diário para Saudade”, da recusa do confronto com o passado em “As Palavras Pougadas” e, para terminar, da tentativa de emendar o passado em “Tempo de Mercês”.

Não só encontramos uma manifestação da orfandade real, com personagens órfãs de pai ou mãe, mas também uma orfandade simbólica, em que não há raízes para a expressão do «eu»: o capítulo “O Inferno da Incomunicabilidade” é uma leitura da inadequação expressiva, do desencaixe existencial em que estas personagens vivem por força das suas falhas. Isso manifesta-se nos vários aspectos das suas vidas familiares, conjugais e na sua vida interior; no desencontro com o outro, uma constante, pois não há de parte a parte qualquer esforço de compreensão; no acesso impossível a uma linguagem universal.

Há uma ideia sempre presente de vazio, apenas na aparência preenchido, mas quase impossível de suportar na realidade, porque para além do presente solitário em que estas personagens habitam há um passado que subjaz, não inteiramente resolvido, e que o presente, em alguns casos, recria ou actualiza. Encontramos estas personagens em

diversos momentos de rememoração, recuperando um passado perdido, contando-o e, assim, contando-se, objecto de reflexão nos capítulos III e IV. Tanto as imagens que recolhem de si (a presença de espelhos, retratos, fotografias é encontrada amiúde ao longo da obra da A.), quanto as incansáveis incursões pelo passado fora, atestam como a manifestação da memória é central na construção das narrativas juditeanas.

Até 2018, a obra de Maria Judite de Carvalho estava acessível nas livrarias, alfarrabistas e bibliotecas. Foram poucas as reedições durante os anos '90 — salvando-se as edições da Europa-América entre 1988 e 1990 de *Tanta Gente*, *Mariana*, *As Palavras Pougadas*, *Os Armários Vazios* e *Paisagem sem Barcos* por exemplo — e após a sua morte, em 1998, abateu-se sobre a sua obra um silêncio incompreensível. Chegados a 2018, o mercado editorial recebeu a edição da *Obra Completa*, em vários volumes, que proporcionou o acesso a alguns dos livros mais difíceis de encontrar — *Flores ao Telefone* e *O Seu Amor por Etel* são os dois exemplos flagrantes. Dessas edições foram usados os volumes II e III para citar, ou ter presentes, os contos inclusos nessas duas obras. Na grande maioria dos outros contos, foram usadas primeiras edições, à excepção de *Tanta Gente*, *Mariana*: a edição de que nos servimos foi a de 2010, da editora Ulisseia, excepto num dos excertos citados que nesta edição apresentava uma gralha com influência na sua análise e leitura, pelo que esse excerto foi retirado, da primeira edição de 1959.

I.

PAISAGEM TEMÁTICA

Maria Judite de Carvalho traça a fino lápis quadros da experiência humana, do seu quotidiano cheio de rotinas e pequenos conflitos exteriores e interiores (de que fogem ou evitam). Baptista-Bastos, no prefácio de *A Janela Fingida*¹⁵, diz que Maria Judite fala «de pessoas, necessariamente»; são nossos vizinhos, somos nós próprios.

Andamos pela rua, estancamos em frente a um prédio: as várias janelas que compõem a sua fachada são iluminadas como retratos vivos, e entramos na narrativa dos seus habitantes. Apanhamo-los num momento, num momento de crise, enclausurados dentro destas paredes de que tentam sair, mas a saída é vedada, ou dela desistem, e permanecem neste imobilismo surdo da continuação dos dias; a crise pode ser espoletada por um confronto ou questionamento interior, por algo ou alguém que irrompe e perturba este delicado ecossistema existencial. As narrativas de Maria Judite são habitadas por gente que vive a sua vida brutalmente banal, rotineira, de matinés e filmes de Fellini-que-afinal-não-são-Fellini, jantares de amigos, vidas onde o destino tantas vezes se intromete de forma cruel e o que lhes resta é o tentar sobreviver. É uma obra sobre a tragédia da banalidade do quotidiano.

1. INEVITABILIDADE E ESPERANÇA

Abrimos a janela de Adérito, em “A Vida e o Sonho” (*Tanta Gente, Mariana*, 1959), que esconde da mulher os seus passeios ao cais e ao aeroporto, sempre ao domingo, onde num misto de tristeza, angústia e exultação entretém a dor de ter permanecido, preso à sua vida de rotinas de sempre e para sempre. Adérito leva a sua vida pacata, lê livros de Emilio Salgari emprestados por um colega, percorre o nome das terras longínquas e estrangeiras num velho atlas que o pai comprou. O mesmo pai que lhe havia assegurado, por meio de favores, um emprego de futuro numa casa bancária aos treze anos, onde foi subindo hierarquicamente, construindo assim uma vida que corre alheia a qualquer manifestação da vontade «porque nós não nos fazemos, somos construídos pelas

¹⁵ *A Janela Fingida* publicado em 1975 (ed. Seara Nova) reúne crónicas publicadas no *Diário de Lisboa* entre 1961 e 1962. De resto, esta é a única informação paratextual que nos dá conta da proveniência dos textos, pois está em falta a datação das crónicas aqui reunidas — uma curiosidade editorial, que distancia este livro de uma antologia de crónicas convencional como, por exemplo, a antologia da A. publicada em 1991 na Editorial Caminho, *Este Tempo — Crónicas*, organizada por Ruth Navas e José Manuel Esteves.

circunstâncias» (CARVALHO 2010: 73). Esconde no entanto este segredo — e a própria mentira torna-se uma rotina, um gesto maquinal — e a sua evasão é delegada nos movimentos de partida dos aviões e barcos, nas páginas já decoradas dos livros de Salgari ou Júlio Verne, ou nas páginas do velho atlas.

Punha-se então a caminhar ao longo do cais e havia sempre homens muito sujos ou talvez queimados do sol, ele não sabia, que tiravam ou punham fardos em navios de carga que tinham chegado ou que iam partir. Homens com caras de aventura. Homens. Às vezes parava a olhar para outros barcos, pequenos e de ar antigo, que a água apodrecera, sempre em movimento e sempre parados, presos com cordas grossas a postes de ferro. Presos para não irem água fora. Presos como ele. (*Ibidem*, p. 76)

Circunscrito a esta «existência sem vida» (*Ibidem*, p. 76), Adérito não atravessa nem as fronteiras de si mesmo¹⁶, amarrado às suas circunstâncias — preso voluntaria ou involuntariamente? Quando confrontado com uma real oportunidade de fuga, foge dela: «Já não saberia viver um sonho» (*Ibidem*, pp. 78-79) justifica-se.

Esta recusa contrasta com a evolução de outras personagens, mas evidencia a mesma questão — a da inevitabilidade — que atravessa muitos destes contos e novelas. A forma como reagem a esta perda de controlo é díspar, assim como a forma como o universo lhes responde. Temos o caso de Adérito, mas podemos citar também a vida corriqueira de Marcelino Santos (“O Passeio no Domingo”, *Tanta Gente, Mariana*), empregado há vinte anos, e ainda com o mesmo ordenado, no escritório de revenda dos Silvas, numa rotina quem nem mesmo a chegada da Primavera interrompe¹⁷. Todavia, quando a oportunidade se apresenta para fazer algo diferente, recordando a sua juventude e um outro dia de Primavera, Marcelino aproveita e aceita ir com o colega para a «pândega», ao domingo. Marcelino, no dia seguinte, é atropelado a caminho do emprego e morre, com a Ilda dessa lembrança de juventude e o fado corrido que ela cantava no pensamento. Aqui, a tomada de decisão é interrompida por um volte-face do destino — o atropelamento trágico de Marcelino — e não há nada a fazer.

¹⁶ A reflexão interior é feita quase em surdina, em tentativas de refrear o questionamento e entaipar questões mais profundas, como veremos.

¹⁷ «Era uma exclamação desinteressada. Que era para ele, Marcelino, a Primavera? Ou o Verão? Ou mesmo o Inverno? Horas iguais, dias monótonos e longos, que se seguiam uns aos outros como contas de um rosário. De Verão havia calor e ele tirava o sobretudo; de Inverno havia frio e ele vestia-o. Que podia significar para ele aquela Primavera recém-nascida? Era o escritório de semana, a escrita ao domingo, os olhares da mulher, a grande solidão da sua existência. Encolheu os ombros.» (*Ibidem*, p. 152)

Conto afim é “Tudo Vai Mudar”, de *Paisagem sem Barcos* (1963), em que Fausto sai de casa uma noite com o propósito de se suicidar, mas é salvo por um homem que o acolhe em sua casa e lhe oferece um fato (um objecto de desejo, desde sempre, por parte de Fausto), o que faz despontar assim uma esperança, mas logo ferida pela absurdidade do destino e, a caminho de casa, é atropelado quase no sítio exacto onde há poucas horas tinha sido salvo. Para a família, permanecerá o mistério do fato novo.

Noutras ocasiões, a perda de controlo da situação é revertida de forma extrema: em “A Mãe” (*Tanta Gente, Mariana*, 1959) temos um triângulo amoroso com um final trágico, formado a partir de um plano de vingança: uma mulher que confrontada por uma doença grave decide “voltar à vida” e socializar mais; num desses jantares sociais com amigos, conhece Mateus Porto, afinal um antigo amigo do seu marido de quem quer vingar-se, e que a irá colocar no centro desse plano de vingança, sem que ela se aperceba, usando-a, tornando-a uma adúltera, para revelar tudo ao marido como cena final. Quando o plano lhe é revelado, a mulher vexada suicida-se, impedindo que este plano seja concretizado da maneira como Mateus Porto imaginava, num gesto de recusa ao que outros têm planeado.

Deixou-se cair no sofá, e no estofado azul semeado de flores brancas começaram a aparecer aqui e além as flores arroxeadas do seu sangue. Ainda quis dizer qualquer coisa que o ferisse, que o fizesse sofrer um pouco, mais que não fosse na sua vaidade, mas nada achou que valesse a pena ser dito. Orgulho pessoal, remorsos, a vergonha que sentira, tudo isso começava a ficar lá para trás, perdido, sem importância. Sem a menor importância. (CARVALHO 2010: 103)

Sem espalhafato, sem confronto, esta mulher resgata de forma extrema a sua própria narrativa e recusa deixar-se emaranhar submissamente num plano que lhe é alheio em motivação e vontade, esperando a morte num “campo” de flores, a pouco e pouco, tingidas pelo seu sangue.

Abrimos outra janela e vemos uma “Paisagem sem Barcos”; e lá dentro Jô, ou Joana, a debater-se consigo própria. Também ela:

De resto compreendeu há muito — sem o admitir totalmente — que não valia a pena teimar, bastava deixar correr e entregarmo-nos à corrente que nos havia de levar onde era necessário — porquê? — chegar. Por mais que uma pessoa esbracejasse não conseguia senão esfalfar-se, perder o controle e chegar um pouco mais cedo ou um pouco mais tarde. Em todo o caso fora de tempo. (CARVALHO 1963: 30-31)

Qualquer que seja a acção parece que é apenas adiar o inevitável, que chega sempre — tarde ou cedo — para nos colocar no sítio que nos é devido, ainda que a razão para tal não seja exactamente clara. Isto não significa a total rendição às circunstâncias: apenas que por vezes ensimesmados com as pequenas obsessões quotidianas não nos apercebemos da paisagem formada à nossa volta e que rende inútil a persistência por um beco sem saída. Mas faz-se o que se pode, para entreter a solidão, o vazio dos dias: «É necessário fazer qualquer coisa. O mar fatiga quando é demasiado calmo.» (*Ibidem*, p. 22).

No conto epónimo “Tanta Gente, Mariana” há um sentimento muito forte de inevitabilidade — «Se a minha vida tinha de ser assim, que podiam eles fazer?» (CARVALHO 2010: 26) — que culmina na doença e na perspectiva do fim. Mariana reflecte sobre as suas decisões e se, tendo tomado outros caminhos, algo poderia ter sido diferente. Depressa conclui que o andamento da sua vida era algo construído não por ela mas por outras forças, maiores, embatendo nos muros e paredes que inesperadamente surgiam e a que *reagia*.¹⁸ Ainda assim a sentença do universo não apaga uma (ténue) vontade de viver. É tarde de mais:

E a esperança sem querer desanimar, a agarrar-se a qualquer junco, por mais frágil, por mais inconsistente.
Mas hoje são vinte de Janeiro e daqui a três ou quatro meses começo a esperar a morte. (*Ibidem*, p.19)

A esperança esgota-se, definitivamente, quando chegamos a *Seta Despedida*, último livro publicado em vida, em 1995, no qual constam doze contos marcados pelo sentido do fim, em que o retrato da velhice e da morte estão presentes de forma bastante violenta na grande maioria dos contos — a velhice chega mesmo a ser definida como a idade «de todas as desesperanças» em “Sentido Único”¹⁹ — e onde a falta de escapatória é de novo uma constante a estas existências, irremediavelmente solitárias, e cujo fim possível é, muitas vezes, o suicídio — algo presente já em *Paisagem sem Barcos*, com a tentativa de suicídio em “Rosa numa Pensão à Beira-Mar”, e mesmo no conto epónimo de *Tanta Gente, Mariana* ou em “O Robot” de *Tempo de Mercês*. Exemplos extremos desta desesperança são “O Grito”, “Vínculo Precário”, “A Mancha Verde”, “As Impressões Digitais”.

¹⁸ Vide CARVALHO 2010: 41.

¹⁹ V. CARVALHO 2015: 105.

Em “Sentido Único”, à semelhança de “A Vida e o Sonho” e “O Passeio no Domingo”, irrompe uma oportunidade de fuga, contudo brutalmente interrompida, para uma senhora, agora reformada, só numa vida em que todos tinham desaparecido cedo, família, amigos e amores; uma vida deserta de gente a quem contar as insignificâncias da sua vida, mas onde as suas vozes despontavam aqui e ali, gravadas na sua memória, preenchida pelos jornais e a cautela que comprava,

um costume que já lhe vinha de longe, uma concessão activa ao sonho, porque levava a semana a pensar no que faria com todo aquele dinheiro. O grande prazer era esse, sonhar com o impossível mas ter nas mãos algo de real que o tornasse viável. (CARVALHO 1995: 104)

Esta janela a que se permite olhar, tal como Adérito e os seus barcos e aviões, fá-la exercitar o sonho — sonhos concretos e viáveis — ao longo dos anos, de forma a preencher o vazio, até que a sua cautela é vencedora mas a emoção é avassaladora; tal como aos outros, a sua lâmpada funde-se.

“Frio” fecha *Seta Despedida* com uma experiência de quase-morte em que Luízinha, já idosa, tem um acidente e na sua cama de hospital é recebida no Paraíso pelo seu pai, Ivo, que morreu jovem. Todo o volume é «constatação da morte», fazendo «pensar na seta desferida desde o título até ao alvo (o frio), o fim do tempo, o fim da vida» (ESTEVES 1999: 7).²⁰

2. OBJECTOS E A AUSÊNCIA DOS LUGARES

Encontramos presente em “As Palavras Poupadas” uma quase obsessão com o lugar das coisas: primeiro o aquário com o peixe vermelho de Leda que Graça coloca no seu lugar de sempre, na estante da sala; o lugar na mesa das refeições; o sítio onde Leda se sentava a ouvir música. O regresso de Graça é um regresso a casa e à segurança do seu espaço primitivo, onde habitam os móveis de sempre nos lugares de sempre:

Sempre teve horror a trocar os lugares às coisas e se alguma vez isso acontece, não pode habituar-se, elas parecem-lhe agressivas, existem de mais, esbarra continuamente nelas, tem de acabar por restitui-las à primitiva forma. À ausência confortável dos velhos lugares. (CARVALHO 1961: 17)

²⁰ José Manuel Esteves (1999) “*Seta Despedida* de Maria Judite de Carvalho: uma forma abreviada sobre a dificuldade de viver”, in *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*. C.M. Aveiro (ed.).

A permanência inalterada dos objectos ao longo dos tempos é aqui crucial, cristalizando o tempo, onde tudo é limpo, quase transparente, e de uma ausência confortável; para Graça as mudanças do espaço doméstico não são bem-vindas.

A sobre-existência dos objectos manifesta-se, de forma diferente mas igualmente expressiva, em “O Aquário” de *Flores ao Telefone* (1968), onde encontramos ao invés a procura do desconforto, do confronto, rejeitando a naturalidade de convivência com os móveis e os objectos da casa que se adquire pela habituação ao espaço, pela rotina. E, no fundo, as mudanças de disposição dos objectos que a rodeiam no seu exterior — como forma de as fixar e paradoxalmente de se fixar também, ao deixar-se permanecer pela constante mudança — correspondem a uma forma a combater a solidão e o vazio:

E no entanto era tão simples, pois não era? Compreender que a certa altura as coisas deixavam de ali estar e que as pessoas iam morrendo à sua volta e que ela tinha de procurar outras coisas e outras pessoas vivas, porque senão... Senão... Por isso trocava tudo e compunha cenários novos. Para não ter que fugir outra vez. (CARVALHO 2018: 106)

Quando tudo se esvai, se torna habitual ou conhecido a um ponto de não existir mais, é tempo de baralhar tudo para voltar a esbarrar com as coisas, para se ter a certeza de existir.

Outro exemplo de projecção da vida, ou mera existência, nos objectos é José (de “As Impressões Digitais”, *Seta Despedida*, 1995) que, após a morte do filho na guerra e a morte da mulher, vive só rodeado pelas recordações grafadas nos «objectos do tempo da sua vida» (*Ibidem*, p. 75) «que salpicavam a casa» (*Ibidem*, p.74), determinando a materialidade do seu passado. Um dia recebe um convite da irmã viúva, que vive ainda na aldeia natal, para ir passar com ela uns dias; José aceita, embora reticentemente, e prepara a sua mala de viagem.

Que mais lhe faria falta?, pensou. E olhou em volta, lentamente, porque, para nada lhe fazer falta, teria que levar os objectos que o rodeava, e que tinham todos eles uma história, uma razão de ser, todos. (*Ibidem*, p.80)

Os objectos da sua casa, todos eles com a sua «razão de ser», eram-lhe fundamentais à existência, uma prova da sua vida familiar anterior perdida com as mortes da mulher e do filho, funcionando como os seus «pontos de referência» (*Ibidem*, p. 74) nesta existência apagada, maquinal: são a prova da existência de um tempo passado e essenciais ao exercício de recordação desse mesmo passado. E o desaparecimento destes

objectos, junto com a mulher-a-dias Augusta, sempre tão meticulosa, de que se apercebe quando regressa de casa da irmã, matam-no: «O seu último pensamento foram os objectos que eram as impressões digitais da sua vida sem história.» (*Ibidem*, p.85). O roubo destes objectos é o roubo do seu passado, e sem estes para lhe servirem de memória, palpável, acaba por ser também o fim do seu presente; não há mais nada que o sustenha.

O conto epónimo “Seta Despedida”, por seu lado, reflecte uma orfandade de sentido, a que não será alheio um sentimento de abandono da personagem principal, que apenas encontra vazão na apropriação de vestígios que a contrariem²¹: a caneta da colega e agora o isqueiro de Ivette ou Arlette, guardados nesta gaveta de segredos:

Ivette ou Arlette fez um gesto mais largo e o isqueiro caiu na carpete. Moveu então o pé lentamente, como quem muda de posição, empurrou-o para debaixo do *maple*. Olhou para a mãe e deu com os olhos dela muito atentos. Tinha aquela ruga vertical, muito acentuada, entre as sobrancelhas, e a expressão de quem não compreende ainda muito bem mas já compreendeu qualquer coisa. (CARVALHO 1995: 22-23)

A cleptomania da personagem principal é um dos dispositivos narrativos centrais da novela-conto, transparecendo nos momentos onde a solidão e angústia mais ferem. É um gesto de sobrevivência e de luta contra o vazio, atafalhando as suas gavetas e estantes interiores de objectos sobre os quais não tem propriedade legítima, mas que sugerem, acima de tudo, uma outra vida.

Estes gestos projectam nas *coisas*, nos objectos e espaços domésticos significados mais profundos, seja pela obsessiva necessidade de arrumar e re-arrumar a disposição dos móveis, seja pela recuperação do aquário com o peixinho vermelho, uma memória da infância de Graça, que irá neste tempo adulto ocupar o seu lugar devido, ou pelo furto, etc.; grafam nos objectos a própria vida, única forma de combater a solidão e a morte.

²¹ Considera José Carvalho da Silva que «Eles representam instantes de encontro consigo, embora justifiquem, de algum modo, a contínua presença de uma orfandade vivida nos diversos momentos que os objectos actualizam.» João Carvalho da Silva (2010). “A Solidão e o Desenraizamento Humano em ‘Seta Despedida’ de Maria Judite de Carvalho”. In *A escola de Braga e a Formação humanística — Tradição e Inovação*. Maria Celeste Natário e José Gama (coord.), p. 391.

3. CASA

Os objectos compõem estas vidas, compõem estes cenários, em que o espaço da casa é incessantemente procurado, e manifesto de várias formas, relacionando-se intimamente com o espaço familiar, com a expressão da família.

O quarto que Mariana agora habita, morada que julgava ela ser a última da sua vida, é um espaço a que se foi habituando. É interlúdio de morte em vida, vivido no quarto alugado à D. Glória, onde tudo está em suspenso, e os ruídos são silêncio e o tempo é um conceito estranho — a manhã «deixou de ser princípio e de limar as arestas às coisas» (CARVALHO 2010: 24) —, mas é o espaço onde vive, uma vida só dela, encapsulada naquele espaço bafiento. Este é um espaço ambíguo, no início um espaço horrível, cujo cheiro bafiento a envolvia em toda a parte, deixando a pouco e pouco de o ser para se transformar em refúgio: lá dentro o tempo parou, estagnou, na medida em que já não há manhãs (ou esperanças madrugadoras), os ruídos são silêncio, não há horas. Há uma sempre incessante procura do sentido e o espaço deste quarto que, ainda que com defeitos, é o único possível, aceitável para esta ingloria, e afinal de contas inconsequente, tarefa de procura pelo preenchimento do vazio primordial: lá dentro Mariana, lá fora tudo o resto, que a agride — sempre agrediu. Fecha a janela para não ouvir os outros, os ruídos «dos que estão vivos» (*Ibidem*, p. 39), e deixar-se cair na sua angústia e tristeza, ou abre a janela e vê a rua, o movimentos dos que passam: «É quando as vejo, quando lhes oiço as vozes verdes que fecho a janela e dou de nova entrada na minha vida, que é só minha e se passa dentro do meu quarto» (*Ibidem*, p. 40). O quarto de Mariana materializa este afastamento com o mundo, num movimento em que se tranca dentro de si, e daqui mais não quer sair; todavia, ainda não é aqui que vai esperar o fim, como seria seu desejo. Para Mariana, o regresso àquele momento no seu quarto de infância, ao mesmo tempo consolador e solitário partilhado com o pai, é impossível: agora, face à perspectiva da morte, já não há *casa* para regressar, mas a procura de um lugar seu e, por breves momentos, para o seu filho tão desejado, é constante.

Em “Seta Despedida”, a casa é o único pedaço que resta de um naufrágio, evocado com esforço pela memória, «casa-arca, boiando mal ou bem, mais ou menos à deriva, e dentro dela a mulher» (CARVALHO 1995: 12), que a protege depois da sensação de dilúvio que arrasta consigo as sucessivas imagens perdidas no tempo, difusas, do *eu*; o conto abre, precisamente, com a descrição da casa e os seus móveis, abarcando depois toda a família que nela habitava:

Às vezes faz um esforço e vê a casa como se ela fosse nova, com os traços nítidos e com as cores vivas da primeira vez das coisas, móveis pesados, volumosos, quase agressivos, e paredes bem lisas. Então lembra-se da criança, das crianças que lá moraram, meninas de várias idades mas muito parecidas, do pai, da mãe, da avó, da criada e do gato. (*Ibidem*, p. 9)

O esforço da memória recupera a casa desses tempos, da menina que ela foi e que ali cresceu, quando as crianças suas vizinhas iam brincar com ela; recorda a *presença-sempre-ausente* do pai, muralhado atrás do seu jornal, da mãe de olhos inchados dos últimos tempos que não deveria ser incomodada pois estava descansar, e a avó, única figura protegida pela acção do tempo, eternamente velha; e o gato desliza na sua memória, junto às suas pernas, como mancha amarela indefinida, diminuindo de imponência à medida que ela, a menina, as várias meninas que ela foi e de que foi largando as peles, ia crescendo e a sua perspectiva se ia alterando.

Encontramos outros regressos, por motivos diferentes e não exactamente pacíficos. Graça regressa à procura de um novo lugar no mundo, depois da morte prematura do marido Claude; esta relação desde o início desaprovada pelo pai foi o catalisador da sua saída brusca de casa, incompatibilizada com este. Para Graça, o quarto de infância foi o seu espaço de maior consolo, particularmente enquanto esteve doente, contrastando com o espaço de incompreensão para lá destas quatro paredes. Para a adolescente Mea, de “Os Dias da Cor de Longe” (*Os Idólatras*, 1969), o sentimento é semelhante, mas no sentido da evasão: circunscrita a estas quatro paredes, onde pela noite os móveis adquiriam vida, eram mesmo os seus amigos, este é um espaço só seu, inviolável, e em que viaja, trancando a porta e assim desligando-se da realidade concreta, da vida familiar experienciada fora do seu quarto e da qual se sente profundamente deslocada.

E a casa pode ser também um espaço de vazio, onde ninguém está à espera, e que ratifica a negação da vida em proporcionar uma vida familiar feliz e estruturada:

Pôs-se de novo a caminho de sítio nenhum. Não queria ir para casa, embora soubesse que não havia mais nenhum lugar para si. Mas a casa também não lhe dizia, de repente, nada. A posse era uma das coisas que lhe haviam sido negadas. Nem pais, nem irmãos, nem marido nem filhos. (CARVALHO 1995: 93)

Para esta mulher, Marta (de “Vínculo Precário”, *Seta Despedida*, 1995), presa também às suas circunstâncias e incapaz de resolver uma saída para o seu estado de coisas,

a casa está vazia de conforto, e deambula pela cidade até não poder mais e o regresso se tornar inevitável.

Mateus, por seu lado, regressa à sua casa e terra de infância depois de vinte e cinco anos. Para este, a casa está intimamente ligada à figura do pai, da mãe de outrora e da família que foram: quando abre as portas encerradas há tantas décadas ainda consegue lembrar-se dos cheiros que habitavam a casa nessa altura — «Umas vezes era o cachimbo do pai, outras a água de colónia da mãe, outras ainda a boa comida que ela fazia.» (CARVALHO 1973: 27) — mas agora em que dentro destas paredes nada mais resta a não ser o pó e ausência,

Era como se tivesse entrado num jazigo de família — estava cheio de imagens tétricas —, um jazigo sem flores, sem lágrimas de ninguém, há vinte e cinco anos ao abandono porque a família morrera toda ao mesmo tempo, e ele, o único que restava, não era a pessoa indicada para cuidar dos mortos. (*Ibidem*, p. 27)

Ao reabrir a porta desta casa, que com a mãe abandonou em menino para nunca mais voltar, reabre também as recordações que o espaço da casa encerra em si mesmo, encerrou durante tantos anos; as suas paredes estão entrelaçadas com as recordações da sua família, que ali jaz, juntamente com a sua infância, morta desde aquele momento em que mãe e filho saíram de casa.

Casa e família são indissociáveis. Esta falta estrutural de afecto e de conforto, a falta de um porto seguro partilhado com a família, seja com os pais ou com maridos e mulheres, filhos, *alguém*, provoca uma ferida profunda na possibilidade de felicidade e sossego no mundo. O que encontramos nestas narrativas são assim personagens sempre à espera de um qualquer tipo de segurança, sempre negado: pela vida, pelas circunstâncias, pela sua própria incapacidade.

II. ORFANDADE

1. INFÂNCIA E ORFANDADE

Tal como um retrato a óleo, estão sobrepostas e sempre presentes as várias camadas das experiências da infância e adolescência com que a luz e a sombra destas personagens são criadas. Assim, os períodos da infância e adolescência são em Maria Judite de Carvalho estruturais e ligam-se ao espaço da vida familiar, da *casa*, que em muitos dos casos é, digamos, manca e expressão do vazio, que muitas personagens tentam preencher. São famílias desenraizadas, cujos frutos encontram apenas a solidão e o alheamento do mundo exterior: não há afecto, nem consolo.

Encontramos vidas de infância e adolescência marcadas por esta falta primordial de estrutura. A experiência da solidão é sentida precocemente, em criança, e o vazio repercute-se ao longo da vida, e não há nada — ou ninguém — que sirva de consolo contra a violência do mundo. O pai de Mariana, Fernando, é nesse aspecto uma figura de bastante relevo: Mariana é órfã de mãe desde muito nova, dela não tendo memórias, e ficará órfã também de pai na adolescência, pouco tempo daquele momento de epifania para si, em que dá conta da sua extrema solidão; esta interacção é, provavelmente, um dos fragmentos mais significativos da novela, dando o mote para tudo o resto — para toda a obra de Maria Judite. É especialmente importante pois ratifica esta condição no mundo, e independentemente da geração, do mundo social, de amizades ou casamentos, não há quem nos valha. Este negro presságio do pai Fernando, ele próprio consciente desta condição, irá, como veremos, concretizar-se e Mariana chega ao fim da sua vida rodeada de nada, tanta gente e sem ninguém.

O retrato da infância em “Os Dias da Cor de Longe” (*Os Idólatras*, 1969), por exemplo, é marcado pela profunda incompreensão e pela solidão que daí resulta. Encontramos uma adolescente, Mea, caída num poço de solidão, uma espécie de orfandade emocional, onde *família* é uma palavra oca:

Eram estranhos com quem morava, sempre o tinham sido, e sentia-se tão desligada de todos, mesmo da mãe, como um ou outro ramo que às vezes avistava levado pela corrente do rio, lá em baixo, longe das margens, sem possibilidade de ser detido por nenhum junco. Ela estava ali no seu quarto de quatro paredes, mas era quase o mesmo. Não tinha raízes, não sentia aquilo a que eles chamavam amor de família [...] (CARVALHO 2018: 170)

Não há, neste cenário, estrutura que sustente Mea nesta família — onde os pais não a compreendiam e os irmãos gozavam com ela. À deriva, como «um outro ramo que às vezes avistava levado pela corrente do rio», Mea sente uma solidão maior, cujo único ponto de fuga é um objecto “mágico”, uma pedra azul nascida misteriosamente e mantida em segredo, com quem fala — e lhe responde — mesmo não a compreendendo bem. O fim é, naturalmente, trágico. Não há famílias felizes. *Se ao menos ela fosse outra...*

Talvez falseando a história da sua vida, como o homem de “O Rei das Canetas Meu Padrasto” (*Flores ao Telefone*, 1968), teria sido diferente. Órfão aos doze anos, com a mãe fugida e o pai morto pelo desgosto, este homem vive e conta-se, convincentemente, ficcionalmente, fugindo à realidade da sua infância e juventude perdidas através de uma vida inventada, consoladora, mais capaz de dar sentido a uma dor profunda e insanável.

E aqueles que foram vítimas desse *hold-up* mas reagem, mas se insurgem contra ele e, de certo modo, até certo ponto, triunfam, que podem fazer senão inventar uma infância e não se sentirem assim tão roubados? Uma fotografia da Greta Garbo, uma notícia num jornal antigo, muita solidão que as Rosinas não conseguiam romper.

Quanto à infância que não fora infância, à verdadeira, aquele homem recusava-se terminantemente a pensar nela. (CARVALHO 2018: 103)

Faz-se o que se pode. Encontramos em ambos os contos aqui citados, e em outros tantos, como veremos, a vontade de ser *diferente*, de ser outro, algumas vezes concretizável²², outras vezes frustrada. O homem de “O Rei das Canetas Meu Padrasto” cria esta ficção de si de forma a suportar as adversidades da infância, *escolhendo* acreditar numa vida inventada, em detrimento da verdadeira que recusa «terminantemente» — esta ficção inclui uma casa com biblioteca, a mãe que foi para os Estados Unidos, um padrasto americano com um negócio milionário de canetas, a morte de ambos num desastre de avião — e ele sozinho no mundo depois da morte do pai e da tia Florinda. É esta a sua verdade narrativa, que conta e repete às mulheres que vai conhecendo e lhe lamentam esta vida madrasta e ajudam a suportar, ligeiramente, esta solidão. Esta infância falseada é mais uma estratégia de sobrevivência, entre tantas outras que estas personagens adoptam

²² Mário de “Paisagem sem Barcos” concretiza esta metamorfose quando, na adolescência, após tentar roubar o dinheiro do seu pai para fugir com Joana, é enviado para viver com o tio do Brasil; aqui transforma-se de facto noutra. E quando o tio morre, deixando-lhe toda a fortuna, regressa a Portugal, para uma temporada: «[...] Se alguém teve culpas fui eu, que nunca mais te disse uma palavra. Mas que queres tu? Refiz a minha vida, não é assim que se diz? quis refazê-la, nascer outra vez. Foi agradável, ia dizer apaixonante se a palavra não fosse... Ela murmurou: “Sim?”

“Outro homem, estás a ver? Cortei todas as ligações com o passado, mudei de cenários, arranjei outros comparsas, mudei sobretudo de peça. Tive sorte também, naturalmente.”» (CARVALHO 1963: 59)

para sustentar um pouco mais a sua existência — os sonhos que acalentam, as rotinas em que mergulham, os móveis que deslocam, incessantemente, de um lado para o outro.

* * *

Em Maria Judite de Carvalho, muitas das figuras paternas, com a exceção do pai de Mariana, são figuras distantes e pouco afectivas. O pai de “Seta Despedida” é descrito como alguém ausente, cujo interesse era recebido como uma dádiva pela qual todos deveriam ficar muito agradecidos, e após a sua saída de casa a relação entre pai e filha constitui-se de telefonemas diários e, depois, de almoços ao domingo, com a nova família do pai; da mesma forma o pai de Mateus é alguém que este vê sempre a partir, sem se deter na atenção devida. Estes pais que eventualmente saem de casa, abandonando a família — o primeiro após uma discussão, o segundo confrontado pela mulher —, representam uma primeira perda, esta primeira orfandade de sentido. O pai de Graça é também alheado na sua vida familiar, o que frustra Leda sobretudo, pois para Graça continua a ser a sua grande referência masculina até que conhece e namora Claude, altura em que as fissuras do pai autoritário e “debitador” de pérolas de sabedoria vêm acima, deteriorando irremediavelmente a relação entre os dois.

Também há mulheres que abandonam os seus filhos e a sua vida familiar, mas logo adjectivadas de «porcas», como a mãe de Josefa em “O Casamento”, ou banidas para sempre como em “Um Diário para Saudade”, ambos de *Flores ao Telefone* (1968). E existem também mães para quem a maternidade constituiu «um ato irremediavelmente falhado»: em “Carta Aberta à Família”, o texto alterna entre a narração de um dos almoços de rotina, sempre no último domingo de cada mês entre a mãe e o filho Eugénio, e a carta de suicídio desta.

Era meu filho, aquele rapazinho, mas nos nossos breves encontros eu nunca descobrira nele nada de meu. Às vezes, depois de o deixar à porta da casa onde dantes também morei, sentia-me desolada e também cheia de desespero, como perante um ato irremediavelmente falhado.
(CARVALHO 2018: 72)

A morte desta família tantos anos antes, quando a mulher se apaixona por outro homem e sai de casa, deixando a vida confortável e o marido (que nunca amou) mas abandonando também o filho, agora tão longe de si, sem nada que os ligasse, nem mesmo fisicamente: não se reconhecia sequer nas suas feições, na sua delicadeza e no seu trato, que em tudo indicavam a marca indelével do seu ascendente paternal. Ela gostaria de se justificar, mas achava-se sem palavras, duvidava se valeria sequer a pena. No momento

derradeiro, de despedida, nesse último domingo do mês de Outubro, chuvoso e cinzento, em que o vislumbre de *ideia* surgiu, não encontrou as palavras que dessem vazão aos seus pensamentos — «[...] e de repente ela verificara que afinal não tinha nada para lhe dizer, ou melhor, que o pouco que tinha não sabia como comunicar-lho.» (CARVALHO 2018: 78).

Mães que morrem demasiado cedo e ou ainda mães que, ainda que participando na vida familiar, não estão verdadeiramente presentes; «quase sempre com olhos inchados ou então a descansar» nos tempos de infância da personagem cleptomaníaca, a mãe de “Seta Despedida” é um fantasma-presente, participando agora nos jantares rotineiros da filha-adulta, acompanhando-lhe os movimentos, incertos e vagueantes, com a sua «ruga vertical entre as sobancelhas» (CARVALHO 1995: 20) para lhe dar apoio moral, nestes momentos em que a filha parece dissolver-se no ar, arrasada por um sentimento de não-pertença e de desadequação. E para Graça o desejo de uma outra vida está intimamente ligado ao desejo de uma vida familiar plena, com a sua mãe, na comparação com as outras crianças; Leda não consegue substituir esse vazio, claro, sendo sempre um elemento estranho e incómodo, particularmente depois da descoberta da sua relação extraconjugal com Vasco, primeiro grande amor de Graça.

A mãe de Graça bordava e a mãe de Mariana lavava e cozinhava, mas longe do arquétipo de boa dona de casa (e ainda bem); mas a mãe de Mateus é-nos apresentada como uma mulher profundamente sofredora — primeiro por ter sido obrigada a mudar-se para a província e depois pelas acções adúlteras do marido — que teve até ao fim da sua vida de trabalhar, mesmo sem precisar financeiramente, um acto frustrado; a mãe de Mateus é um completo oposto da amante do seu marido, Mercês, mãe de Natália, que talvez, roubando a expressão a Mariana, *soube estar*, e lidar com a vida de uma maneira impecavelmente burguesa.

As mães surgem assim ligadas às actividades domésticas ou femininas, de forma denunciadora da condição da mulher nestes tempos; as que se “salvam” são as que de alguma forma não se coíbem a esse papel — como Mercês ou a mãe de Lúcia de “Tanta Gente, Mariana” —, vivendo numa paz aparente. Mas o ciclo perpetua-se, a infelicidade parece ser hereditária.

A orfandade real manifesta-se também na busca pelo sentido, sempre frustrada — não há respostas, não há compreensão exterior — colmatada por breves períodos de uma

felicidade possível, que por vezes coincide com o casamento — Mariana e António, Graça e Claude — ou de inconsciência, como em “Seta Despedida”. Estas diferentes expressões de orfandade concorrem numa mesma poética, a de ausência, de vazio primordial e de sentido, expressa também através do espaço familiar, como no citado conto “Os Dias da Cor de Longe”.

Nas próximas páginas, ampliamos quatro contos — “Tanta Gente, Mariana”, “Diário Para Saudade”, “As Palavras Pougadas” e “Tempo de Mercês” — para uma leitura das estruturas familiares e de como forma são expressas as problemáticas em foco.

1.1. “Tanta Gente, Mariana” e a experiência falhada da maternidade

“Tanta Gente, Mariana” é um *contar* de uma existência falhada. Este é o conto que abre o primeiro livro da obra de Maria Judite de Carvalho, e é exemplar na forma como antecipa muitos dos temas e imagens que a escrita juditiana evoca: o confronto da mulher com a sua própria solidão, num espaço aparentemente habitado por muitos que apenas reforçam a condição de estar só, o sofrimento amoroso, e consequente desagregação da vida familiar, a que acresce a frustração de viver num mundo impiedosamente alheio às suas tentativas de procura de algum tipo de consolo ou nova vida.

O conto inicia-se com um episódio traumático e difuso; certa apenas a memória do quase atropelamento de um velho, com quem estabelece desde logo uma correspondência com o seu próprio atropelamento, que, sabemo-lo mais tarde, originou o seu aborto e a perda do seu filho, a quem chamaria Fernando, como o seu pai. A imagem do velho, perdido e tão só em frente ao carro, é o que recorda quando chega do médico com a notícia de que irá morrer, uma morte no entanto catalisadora de um despertar, onde o mundo ganha uma força inesperada; mas a esperança, apesar de tudo, surge para logo esbarrar com a realidade:

Mas hoje são vinte de Janeiro e daqui a três ou quatro meses começo a esperar a morte.

Sinto-me só, mais que nunca, ainda que sempre o tivesse estado.

Sempre.

(CARVALHO 2010: 19)

Esta reiteração antecipa na narrativa o momento da tomada de consciência da solidão, que acontece muito cedo, ainda na adolescência, e nos mostra a figura, paradoxalmente, reconfortante e triste de seu pai:

— Estou só, pai. Não é mais nada. Dei porque estava só e isso pareceu-me... que parvoíce, não é? Estou agora só! E tu então?

Tentei rir a tapar-me, já arrependida da franqueza, mas ele não colaborou e isso salvou-o da raiva que eu havia de lhe ter na manhã seguinte. Não se riu e a sua voz, quando veio, era muito doce, quase triste.

— Também deste por isso — disse brandamente. — Também deste por isso. Há gente que vive setenta e oitenta anos, até mais, sem nunca se dar conta. Tu aos quinze... Todos estamos sozinhos, Mariana. Sozinhos e muita gente à nossa volta. Tanta gente, Mariana! E ninguém vai fazer nada por nós. Ninguém pode. Ninguém queria, se pudesse. Nem uma esperança.

— Mas tu, pai...

— Eu... as pessoas que encham o teu mundo são diferentes das do meu... No fundo é muito provável que algumas delas sejam as mesmas, mas aí está, se fosse possível encontrarem-se não se reconheciam nem mesmo fisicamente... como havemos de nos ajudar? Ninguém pode, filha, ninguém pode...

Ninguém pôde. (CARVALHO 2010: 20)

O pai Fernando surge naquele momento como uma figura, ao mesmo tempo, reconfortante, com a sua voz «muito doce, quase triste», afagando-lhe os cabelos (será o único momento em que Mariana recebe algum tipo de consolo sincero), e vaticinador deste destino, marcado pela solidão e pelo desencontro — o pai morre pouco depois deste episódio, deixando-a sozinha neste mundo em que ninguém nos vale, e cuja morte precoce e enterro far-se-ão sentir de forma bastante impressiva. Este sentimento perpetua-se ao longo da vida de Mariana, colmatado apenas quando o futuro pareceu concretizar a esperança própria da juventude, em que o casamento com António é fuga transitória a esta condição, apesar das dificuldades e da relação difícil com os seus sogros:

Não o acreditei, porque era uma rapariguinha e esperava muitas coisas da vida. Tantas que já nem me lembro quais elas eram. Sentia-me só mas sabia que não seria sempre assim. Tinha a certeza disso.
(*Ibidem*, p. 21)

Durante o casamento, fortalece um profundo desejo de maternidade,²³ mas a vida intromete-se e, nunca sendo o momento certo, este projecto é mais um dos que, num

²³ Na questão da maternidade, não está também sozinha: este desejo manifesta-se também, e de forma obsessiva, num outro conto de *Tanta Gente, Mariana*, intitulado “A Menina Arminda”, em que Arminda, violada em adolescente, vendo-se sozinha no mundo após a morte da sua mãe, com quem sempre viveu,

primeiro momento, falha com a dissolução do seu casamento, que acaba consequência da mudança para Paris, um dos grandes sonhos de António, e do enamoramento deste por Estrela quando aí a conhece numa saída à noite com amigos, e mais tarde, já só, com o atropelamento e as suas terríveis consequências.²⁴ No fundo, a mesma culpada: Estrela, a mulher que em dois momentos concretos lhe furta o sonho da maternidade — no já mencionado atropelamento quando Mariana, grávida, acha que vê Estrela nos Restauradores, e em que para além de perder o filho perde também a possibilidade de engravidar de novo, e quando Estrela e António chamam o seu primogénito de Fernando, tal qual o desejo de Mariana, em tempos partilhado com António.

Aquele momento aos quinze anos, quando toma consciência da solidão, é uma epifania para Mariana; terá outro, anos mais tarde, em Gouveia de visita ao pai já viúvo de António: «Houve um estalido e eu estremeci.» (*Ibidem*, p. 38). Com o clique do obturador, quando António a fotografa, dá-se a ruptura e um «Acabou» vaticina o retorno à mais profunda condição de estar só. Há um regresso àquele momento, ao quarto de infância onde, contudo, não tem agora ninguém que lhe afague os cabelos e seja consolo: «Ninguém pode.»

O episódio de Gouveia perdura materialmente reflectido nesse retrato de Mariana tirado por António e, de resto, nenhum outro a acompanha pelo resto da sua vida; não leva consigo mais nenhum nas sucessivas mudanças de casa e de vida. Contudo, em tempos, existiu um outro retrato central, para o qual olhava em menina:

Como seria a minha mãe? Morreu tinha eu três anos e o pai chorava quando falava dela. Eu tinha um desejo imenso de saber como era essa mãe que não conheci mas não era capaz de lho perguntar. Às vezes levava horas a olhar para o retrato que estava em cima da toilette do pai. Olhava-o tanto que me parecia que as pálpebras se lhe moviam e a boca se punha a sorrir-me. (CARVALHO 2010: 56)

A mãe, contrariamente à mana Ermelinda da D. Glória, sua senhoria, permanece assim quase viva, dialogando através destes gestos imaginados por Mariana, apesar do imobilismo próprio da fotografia e, sobretudo, apesar da morte: o contraponto entre o

rapta uma criança. Mais tarde, em “Paisagem sem Barcos”, Joana irá manifestar o mesmo desejo e o sentimento de traição pela vida não ter ido nesse sentido.

²⁴ Maria Graciete Besse (2015): «Para além destes incidentes, a falha fundadora do modelo materno e a impossibilidade de ser mãe participam directamente na construção neurótica da identidade de Mariana que evolui num universo sempre atravessado pela frustração material, afectiva e sexual.» p.75. “O Adeus ao Corpo”, in *Maria Judite de Carvalho. Palavras, Tempo e Paisagem*. Morão, Paula e Ribeiro, Cristina Almeida (org.).

retrato da mãe e da mana Ermelinda sublinha estas diferentes mortes entre uma e outra, na medida em que a mãe, no seu sorriso imaginado, faz sentir-se, está em certa medida presente, ao passo que a mana Ermelinda está *morta* em todos os aspectos, «e isso, que ela morreu, vê-se bem no retrato esfumado onde não há olhar nem sorriso» (*Ibidem*, p. 58). A mãe (morta) supera a barreira da linguagem *in extremis*.

Ainda assim, Mariana elogia os olhos lindos da mana Ermelinda, pois,

Com os olhos acerta-se sempre. Não há ninguém que não esteja convencido de que tem, e todos os seus, olhos bonitos. Se é de família! Também eu tive, tive é isso, também eu tive uns lindos olhos. Como a tua mãe, dizia o pai sonhador. Iguaizinhos aos da tua mãe. (CARVALHO 1959: 50)²⁵

De novo, a imagem da mãe evocada, e uma memória doce. Longe deste tempo, quase que numa outra vida, em que havia uma possibilidade de felicidade, os olhos de Mariana também foram belos; hoje, reflectem a sua vida, marcados por toda a dor e felicidade possível que a atravessaram.

Mesmo não a conhecendo, Mariana conseguia imaginar que a sua mãe não era conforme as outras, as *boas* donas de casa, exemplarmente cumpridoras do seu papel e condição femininas²⁶ e que se orgulham disso, como a mãe da amiga Lúcia, que se gaba das suas e das qualidades da filha, e a D. Glória, apesar de tudo. São «escravas da casa» de uma maneira ou outra, ricas ou pobres, que se entretêm nestas vidas sem vida, num ciclo inquebrável e de auto-perpetuação:

O que a vida já correu e elas sem a verem. Sem darem por nada. Ficaram sozinhas e não se dão conta. O marido morreu sem nunca ali ter estado, os filhos fugiram para se casar com outras donas de casas que estavam escondidas dentro de raparigas bonitas, alegres e apaixonadas. E a vida continua. Olha que isto não pode continuar assim, olhe que isto tem de acabar, olá se tem. E os filhos dos filhos a pensarem em fugir e a sonharem com outras raparigas apaixonadas... (CARVALHO 2010: 57)

Pelo contrário, Mariana imaginava (esperava?) que a sua mãe não fosse uma boa dona de casa — tratava da comida, da roupa — mas defini-la como uma dona de casa à

²⁵ Devido a uma gralha na edição de 2010 (Ulisseia), este excerto foi retirado da 1.ª edição de 1959.

²⁶ A evocação da imagem da dona de casa é constante ao longo da obra de Maria Judite: Natália terá uma reflexão semelhante em “Tempo de Mercês”, mas contrariamente a Mariana, Natália aceita com alguma serenidade o seu destino e vida burgueses; e em “Seta Despedida”, a personagem principal vive uma existência de manequim, longe de ser perfeita, mas que «se levantava às oito horas, sujava e lavava panelas, que fazia uma cama, que ia às compras, que ouvia rádio como pano de fundo, que olhava para o relógio porque talvez estivesse a fazer-se tarde para qualquer coisa.» (CARVALHO 1995: 24).

boa maneira burguesa seria impensável. Mariana rejeita profundamente esta condição, detestando-as pela solidão da qual não se dão conta, tão ocupadas a dar brilho aos metais ou a supervisionar quem o faz, vivendo sempre à margem de si próprias.

De vez em quando, recebe postais de Luís Gonzaga, que conheceu através de Lúcia, um homem com vocação para padre mas em crise espiritual — «A sua presença autêntica ou pensada era — é ainda — uma companhia suave.» (*Ibidem*, p.43). Mariana encontra em Luís uma certa sombra do pai:

Reflectia sempre demoradamente perante qualquer ideia, procurava compreender tudo, até aquilo que por ser pueril o ultrapassava. E nessas coisas e noutras ainda, a voz, uma maneira de sorrir, parecia-se imensamente com o meu pai. (*Ibidem*, p. 44)

Luís parece ser a fonte de alguma companhia, tal como o pai de Mariana algum consolo, mas não será companhia por muito tempo. A simples escrita do seu nome atenua a solidão, tal como os seus postais, banais, mas importantes para sentir que alguém, algures, pensou em si por dois segundos. Quando finalmente Luís se decide a ingressar no seminário, Mariana já está grávida e a sua partida não constitui, como outras, um terremoto emocional, antes «uma estranha sensação de liberdade, quase perturbadora naquele momento.» (*Ibidem*, p.51), teria um filho só seu, para si. Mariana não chorou, apesar de pensar que isso, ou qualquer demonstração de tristeza, mesmo forçada e teatral, o faria feliz; sem lágrimas para lhe apoiar a vaidade, Mariana sente-se no entanto segura pois, desta vez, não está inteiramente sozinha, tem Fernandinho consigo:

Agora fora só como um parafuso que salta ou a uma pequena viga que se quebra e tanto uma como a outra destas coisas tinham conserto. Também me não sentia só, porque tinha o meu filho comigo, um filho só meu. (*Ibidem*, p. 50)

Um Fernandinho que iria preencher os seus dias mas, como em tudo o resto, o destino (ou Estrela) intromete-se, matando-o e matando também para sempre a possibilidade de cumprir este desejo de maternidade.

1.2. “Um Diário para Saudade” e a proibição da palavra

Estrela e Mariana. Luísa e Saudade. Reflexos de dois grupos, duas formas de *existir*: aquelas para quem isso é simples, despreocupadamente simples, e cujas acções — intencionais ou não, pouco importa — afectam profundamente o universo das outras.

Saudade e Luísa são colegas no colégio mas habitam dois universos diametralmente opostos, em que as facilidades da vida de Luísa permitem-lhe a certeza de um grande futuro e um *Fiat* aos dezoito anos, ao mesmo tempo que é adorada, admirada, por todos,²⁷ e, tal como Estrela (ou Lúcia), não sente o peso incapacitante da desadequação, contrastando violentamente com a solidão e desamparo de Saudade:

Não tinha mãe, e isso via-se à distância nos seus sapatorros grandes e grossos (para crescer), no casaco um pouco comprido e na saia um pouco curta (feitos para durar), na falta de confiança com que encarava tudo e todos. (*Ibidem*, p. 54)

Este é um violento reflexo da ausência da figura maternal, portanto a ausência de uma força dedicada e diligente que se vê «à distância», e se espraia não só ao aspecto físico e material mas também à forma psicológica e ao profundo modo de ser, ou existir, de Saudade, «uma criança que a solidão fizera crescer, tornara reflectida.» (CARVALHO 2018: 57)

Define-se também claramente a clivagem entre a boa dona de casa que é a madrastra e a desavergonhada, o mau exemplo, da mãe (fugida) Margarida, cujo nome não pode ser sequer pronunciado²⁸, a clivagem entre uma forma «digna e honesta», cumpridora do seu papel e que colmata as necessidades primárias desta enteada abandonada da forma mais eficiente, e a desordem, um pouco imoral até, que para viver um amor, ser feliz, abandona a filha, a casa e o marido:

Aquela mulher, a madrastra, era digna e honesta, uma boa mulher, uma dona de casa perfeita, enquanto a outra, a mãe, a que um dia fugira com um homem e nunca mais dera sinal de si (nem para saber da menina, sua filha), era a desorganização e o caos, que o marido desejava para sempre esquecer.

Mas

Era também, no entanto, a alegria de viver, a ânsia de viver, a insatisfação, a esperança, e a pequena Saudade pensava nela — que

²⁷ «As colegas acham-lhes muita graça (as próprias mestras lha acham, quanto mais as colegas), consideram as suas ideias tão estupendas como os seus ditos a propósito, e estão sempre — quase sempre — um pouco apaixonadas por elas.» (CARVALHO 2018: 53)

²⁸ Podemos também desde logo associar, claro, esta clivagem à anterior: tal como no exemplo de Lúcia/Estrela e Mariana podemos adivinhar quem, entre Luísa e Saudade, daria a melhor, a mais perfeita, dona de casa. A inquietação interior, manifesta, parece ser coisa deste grupo de *misfits*, falhadas da vida, e daí maus exemplos de donas de casas. E da mesma forma, encontramos um outro exemplo em “O Casamento” de *Flores ao Telefone* com Josefa, uma menina também abandonada pela mãe, entregue aos cuidados do avô que em conversa com a menina se referia à filha como «a porca da tua mãe» (p. 32): «Josefa era daquelas crianças, seria mais tarde daquelas mulheres, em que nunca ninguém se deu ao trabalho de reparar» (CARVALHO 2018: 38).

falar no seu nome, até quando ele era a simples palavra “mãe”, fora proibido e tornara-se mesmo perigoso — e isso, pensar nela, era doce. A mãe chamara-se Margarida. [...] A menina fechava-se às vezes no quarto, deitava-se, punha-se a olhar para o teto e a pensar. Os seus lábios murmuravam baixinho: “Mãe, mãe, mãe, Margarida, Margarida...” E isso também era doce e consolador. (*Ibidem*, p. 55)

A palavra «mãe» é consolo, até o seu nome próprio, Margarida, mesmo que apenas segredada repetidamente, no escuro da profunda solidão a que Saudade está fadada pelas suas circunstâncias, e a repetição, a quebra do silêncio, preenche o vazio: da mãe na sua vida, da possibilidade de diálogo com o pai, de ligação com alguém, com o outro lado.

Mas esta *proibição da palavra* dará origem ao desfecho trágico de Saudade. A mãe apaixonara-se e fugira, tornando-se *persona non grata* naquela casa, e não mais Saudade teve notícias dela; o pai, por seu lado, «homem definitivo e sem remissão» para quem «não havia dúvidas ou problemas insolúveis» (*Ibidem*, p. 56), havia-lhe mesmo dito para não perguntar mais por ela, era como se tivesse morrido. Sem respostas, sem lugar para questionamento ou diálogo sobre o assunto, a saída materializa-se na forma da escrita de um diário com chave e uma peninha rosa na capa, «o grande amigo [...], o único até», prenda de uma outra Margarida, a prima Guida: «e ela descobriu que escrever as coisas que pensava era ainda mais agradável do que dizê-las num quarto vazio.» (*Ibidem*, p. 55). A escrita torna-se fuga ainda mais certa, mais permanente, às proibições, onde Saudade pode preencher um espaço só seu, sem intromissões ou interdições. Torna-se também um espaço onde Saudade pode escrever-se, tentar compreender, e exprimir a sua revolta, ou mágoa, para com o mundo à sua volta.

Sempre consigo, o diário cai nas mãos da sua arqui-inimiga Lu, que num ápice a denuncia. A invasão deste espaço absolutamente seu é intolerável; Saudade desata irreflectidamente a fugir e é atropelada à porta da escola. Incompreendida Saudade, mesmo depois do seu fim, a sua morte é declarada um acidente, sem que a culpa seja de ninguém a não ser da irresponsabilidade da própria menina e a sua “herança” de fuga. O diário, esse, é esquecido no fundo de uma gaveta, sem peninha e calado para sempre.

A história de Saudade é um exemplo *in extremis* de uma falta primordial e violenta, que afecta as suas vias de sentido, e que por uma sucessão de acasos e desfortúnios traça o seu destino. Tal como Mariana, a escrita acontece para si própria, como vazão, tornando-se refúgio à profunda solidão em que a adolescente vive, deixando

inscrita essa marca indelével dos seus pensamentos e emoções, da expressão do «eu» e da sua realidade.

1.3. “As palavras poupadas” e o regresso a casa

Em “As Palavras Poupadas” é uma carta que provoca o desabamento da relação pai-filha. Graça, personagem central deste conto, regressa à casa de infância após a morte prematura do seu marido, Claude, e anos depois da morte do seu pai, que nunca a perdoou pela presumida autoria de uma carta onde se revela o caso amoroso entre Leda, madrastra de Graça, e Vasco, velho amigo da família e paixão adolescente da menina e que espoleta a separação do pai.

O tempo da narrativa é curto, ocupando um dia, em que as memórias da adolescência e idade adulta, entre Lisboa, Paris, Bruxelas, se passeiam num «passado-presente», intercaladas pela «solidão daquele dia (de muitos outros dias)» (CARVALHO 1961: 27), em que espera Leda naquela casa, e pelos pedaços da sua vida — a sua doença, a adolescência, a vida de casada com Claude, o pai, a falta da mãe.

O quarto mantém-se igual, refúgio de antes e refúgio de agora, espaço seguro que contrasta com o mundo exterior, perigoso, onde é preciso comunicar, com a

grande cama Império que a avó lhe deu [...], as duas cadeiras com o estofado azul, desbotado, o tapete de Arraiolos que a mãe fez e que tem pássaros também azuis na barra. Pássaros azuis e anémons rosadas. (*Ibidem*, p. 38).

O mesmo quarto onde passou a sua doença, nos dias em que a madrastra Leda o atravessava, arrumando o que estava desarrumado, e cuidava dela, contrariando a vontade de Graça em odiá-la sem culpa, para ter razões para isso — teria sido mais fácil —, e evocava a cada vez mais difícil memória da mãe:

Chamava então a si a recordação já laboriosa do rosto da mãe, como se a imagem dela fosse bastante para neutralizar a existência da outra. Não era, porém, assim. A mãe cada dia vinha com maior dificuldade. A sua imagem tornara-se com o tempo extremamente fluida e escorregadia, escapava-se à menor distração da sua parte, apanhava-a de novo quando estava quase a desaparecer, mas a sombra (por fim já não era mais do que sombra) acabava sempre por resvalar para um poço negro e fundo e tudo aquilo era um esforço que a deixava exausta. Acabava por ceder, abria as mãos e os olhos e largava-a. Distendia-se toda. Sentia uma grande calma e uma grande amargura. (*Ibidem*, p. 32)

A memória da mãe torna-se, aos poucos, cada vez mais difusa, o que gera sentimentos de culpa e de ainda maior angústia, tornando-se no final apenas «sombra», que Graça acaba por largar. Esta situação de orfandade maternal é, em alguns momentos, reiterada e repetida violentamente pelo pai: «E a voz do pai, muito pausada, não tão baixa que ela não a ouvisse: “É uma criança sem mãe, Vasco”» (*Ibidem*, p. 20).

Também Graça deseja acordar outra pessoa, acordar diferente,²⁹ sobretudo acordar com mãe:

acordar com uma cara nova numa casa que nunca tivesse visto, com mãe... Era isso, com mãe. Claro que era, não sabia ela outra coisa. Com mãe como a Armanda e a Glória e a Antoninha e todas as outras. Porque não poderia uma coisa dessas acontecer?

Estava parada em frente do espelho e olhava-se demoradamente, ansiosamente, como que à espera de qualquer coisa que ainda não nascera, não estava ali, não existia. Aquela era a sua cara, a sua, a de todos os dias, que cansaço. [...] Olhava o espelho fatigada daquele rosto ainda incompleto — pois se era um rosto de catorze anos! — farta dele.

Uma criança esquisita. “É uma criança sem mãe, Vasco”.

Eram terríveis aquelas palavras. (*Ibidem*, p. 21).

Graça vê ao espelho o seu rosto de menina adolescente, um rosto, contrariamente às suas colegas da escola, «todas as outras», órfão de mãe, marcado pela ausência da referência maternal. Olhava-se e seria apenas isso que via: não ela, Graça, mulher em potência, com um futuro pela frente, mas Graça, criança esquisita, incompleta.

Uma das suas rememorações é de uma noite de Primavera em Paris, com Claude, quando lhe conta da morte do pai e de como soube do caso amoroso entre Leda, presa a um casamento infeliz e com o seu próprio desejo da maternidade frustrado, e Vasco, um bonito homem e *bon vivant*. A cena é como uma fotografia, marcada para sempre na sua memória — e de novo, uma fotografia, ainda que metafórica, marca um momento de ruptura. Nessa noite (e nas seguintes), Claude não se mostrou propriamente interessado nessa sua história, no seu desentendimento com o pai, e agora na sua morte, antes do perdão. Para Claude, de nada servia rememorar as coisas passadas — «Morremos todas as noites e no dia seguinte é um dia novo.» (*Ibidem*, p. 50) — e Graça nunca chegou a acabar a sua história.

A relação com Claude nascera de um engano, quando marca mal o número da amiga ao telefone e «uma voz risonha, um pouco aguda, agradavelmente

²⁹ À semelhança de Mateus em “Tempo de Mercês” e a personagem de “Seta Despedida”.

errada» (*Ibidem*, p. 71) atende. E este engano proporciona-lhe uma oportunidade de fuga e é ao mesmo tempo uma força disruptiva, chegando para desarrumar — estilhaçando inclusive a imagem do pai — e servir de alguma fonte de compreensão quanto à sua vida, o seu ódio à madrasta, as saudades da mãe, pelo menos no início; Graça entendeu isto o *amor*. Somos talvez cegos para o que está à nossa volta, todos os dias de todos os meses; quem chega de rompante extrai dessa rotina a *vida*, ao mesmo tempo que a coloca em causa.

E de repente já não serve, já não basta, o que havia. Na vida de Graça, iniciou-se assim um outro momento, um interregno, em que foi capaz de fugir da vida que se afigurava para ela, mas que não se verificaria real ou plena e eterna. Claude é um mar, que como uma onda a afasta da sua vida e, acima de tudo, da família, para mais tarde a devolver à praia:

Tivera coragem. Fora mesmo tomada de uma estranha serenidade. Como se depois de nadar durante muito tempo contra a corrente se achasse a flutuar nas águas quietas de um lago, sem necessidade de agitar os braços. Claude fora um sonho bom que se prolongara pela manhã dentro, um daqueles sonhos onde nunca estamos inteiros, em que há sempre o quer que seja de ausente, a ouvir quem passa lá fora, no corredor.

Agora ela tinha aberto os olhos. (*Ibidem*, p. 81)

E após a sua morte, Graça regressa então à sua casa de infância, onde tudo permanece. Onde aprendera muitas coisas da vida, ao ouvir as conversas da madrasta Leda com as amigas, Emília e Clotilde-minha-querida, entre elas a ocupação das mulheres burguesas.³⁰ As novidades e alegrias de Leda depois destes encontros, em casa ou na Baixa, esbarravam no entanto «contra o intransponível muro do silêncio que o pai habitualmente construía à sua volta» (*Ibidem*, p. 53).

O pai de “As Palavras Pougadas” surge como uma figura moralista, de negros presságios (mas que ao contrário do pai de Mariana não oferece consolo contra eles), sempre cheio de recados — «Os livros, fixa bem, são os nossos melhores amigos» (*Ibidem*, p. 41), «O saber não ocupa lugar» (*Ibidem*, p. 54) ou os avisos contra o estilo de vida do tio Rafael —, alguém distante e pouco interessado. Para Graça, o pai é, até certo

³⁰ Tal como em “Tanta Gente, Mariana”, mas não tão violentamente, e Natália em “Tempo de Mercês”, Emília constata uma verdade cruel: «“Estou certa de que a maioria das mulheres escrevem e pintam com o mesmo espírito com que a minha mãe bordava toalhas de chá. Para sentirem que são úteis, de certo modo. Femininamente úteis, para não se sentirem a mais neste mundo, pagarem, em suma, a sua estadia”. E tudo aquilo, dito por ela, parecia extremamente importante e mesmo profundo.» (CARVALHO 1961: 53)

ponto da sua vida, uma imagem no pedestal, que no período da sua doença vinha sempre de manhã, dar-lhe um beijo do lado esquerdo, o lado da porta, perguntar como tinha passado a noite — «Era como se só a noite lhe interessasse» — e que apenas a chegada de Claude põe em causa. O pai desaprova esta relação, pois considera que Claude não possui os requisitos desejados, e assim convence-se que, por vingança, havia sido Graça a enviar a carta anónima que revela a traição marital de Leda com Vasco, numa cena violenta, esbofeteando-a: «— Pai... / — Não sou mais teu pai. [...]» (*Ibidem*, p.84). De facto, não fora Graça a escrever aquela carta, mas foi a fonte da informação nela contida, quando decide partilhar o que tinha visto em criança, na sala da sua casa, a Clotilde-minha-querida.³¹ Vasco foi a grande paixão de adolescência, um amor partilhado com Leda. E só esse Vasco antigo lhe interessa, o que permanece intacto na sua memória e nos objectos da casa (o Vasco de sempre, com quem partilhava as saudades da mãe), e que um dia foi preso e desapareceu.

Durante este dia, Graça recebe a visita de Clotilde-minha-querida e espera assim a visita de Leda ao final do dia, dois artefactos de um passado que Graça nunca deixou totalmente para trás, uma vida que esteve sempre subjacente, mesmo durante aquele «sonho bom» que foi Claude, «um daqueles sonhos onde nunca estamos inteiros, em que há sempre o quer que seja de ausente, a ouvir quem passa lá fora, no corredor» (*Ibidem*, p. 81).

E esse alguém que passa lá fora está prestes a bater à porta para trazer consigo uma actualização dessa vida anterior. Não conseguindo enfrentar esta realidade, Graça tenta pelo menos esquivar-se, mas o regresso pleno é também para Graça impossível, o tempo passa e não há como voltar atrás.

1.4. “Tempo de Mercês” e a tentativa de emendar o passado

No centro de “Tempo de Mercês” está também uma traição, origem do terremoto familiar dos Silva. Os passados em Maria Judite de Carvalho são compostos por famílias de segredos, famílias infelizes, tal como a de Mateus Silva, que regressa à terra de origem

³¹ Novamente, a consequente separação conjugal depois de uma traição é espoletada pela criança/adolescente: Graça conta a Clotilde-minha-querida aquilo que viu, ao passo que Mateus em “Tempo de Mercês”, inocentemente, conta à mãe aquilo que se diz pela vila, na tentativa de proteger Mercês do marido.

vinte e cinco anos depois, uma pequena vila junto ao mar, para vender a sua casa de infância.

Descobrimos que a sua ida com a mãe para Lisboa havia sido dramática, após a descoberta da traição amorosa do pai com a vizinha Mercês e a «grande cena» (CARVALHO 1973: 58) no único dia em que a sua mãe havido sido forte (*Ibidem*, p. 54). Este regresso à casa de família é a visita ao jazigo da sua infância, morta nesse dia, e à morte da sua família. Passados todos estes anos, Mateus regressa para vender a sua casa precisamente aos vizinhos, Sr. Osório e Mercês, para que o último desejo de Alberta — no início sua senhoria mas por quem desenvolveu um «amor pensado, lógico, com o seu quê, é certo, de inevitável.» (*Ibidem*, p. 52) — se concretize: ver as ruínas da Acrópole antes de morrer.³²

Há uma transferência na condição de “mulher deixada” que Mateus entende a de sua mãe e a de Alberta — que é, tal como ele, uma pessoa só neste mundo — inclusive uma correspondência entre os dois maridos, ainda que no caso de sua mãe tenha sido ela a deixá-lo³³; há também uma transferência da imagem maternal para Alberta:

Uma mulher frágil, mas ele sentia junto dela aquele halo protector de quase invulnerabilidade que rodeia os filhos e os ampara, quando as mães estão por perto. Era uma sensação nova e sem dúvida agradável, que ele não conhecera no tempo devido, porque a mãe fora até ao fim uma criatura que se matava — que se matara talvez — a trabalhar, mas que ao mesmo tempo pedia aos outros, implorava-lhe em silêncio — principalmente a ele, seu filho — auxílio e compaixão. Só fora forte um dia, e ele não gostava do recordar. (*Ibidem*, pp. 53-54)

A falta maternal é agora suprimida com Alberta, junto da qual se sente protegido «porque as palavras dela e o seu olhar, o protegiam, o aqueciam como um casulo» (*Ibidem*, p. 117), uma mulher a quem não devota um amor romântico, mas acaba por sacrificar o único pedaço que era seu e a única ligação a esse passado. Não o faz por amor, mas para egoisticamente aliviar a sua consciência, por vaidade, admite, para se sentir um homem; por outro lado, também Albertina o aceitou por razões egoístas, pois face à morte de que vale uma vida de decisões ajuizadas, uma vida não vivida, de sonhos por cumprir? Entre eles um entendimento implícito do fim, que para Mateus surge como uma libertação: a sua vida continuaria, iria de novo procurar um sítio para viver, a sua «vida

³² Da mesma maneira que “Em Sentido Único” ou “A Vida e o Sonho”.

³³ «Como seu pai, pensava Mateus, porque apesar de ter sido a mãe a “abandonar o domicílio conjugal”, ele via sempre o pai a partir. Partira sempre um pouco, todos os dias, desde sempre.» (*Ibidem*, p. 52)

parda, morna e mole continuaria. E ele dentro dela, adulto pela primeira vez. Pronto para recomeçar outra vida, fosse ela qual fosse, isto é, a mesma.» (*Ibidem*, p. 133).

Mateus tornar-se-á órfão pela segunda vez; mas isso não é sentido com amargura, pois agora poderá cumprir aquilo que não fora capaz de fazer da primeira vez, com a sua mãe, poderá agora dar alguma felicidade e aliviar um pouco a dor da existência de alguém que ele entende ter também cuidado dele, que lhe proporcionou «aquele halo protector», um sentimento novo para ele, Mateus, depois de uma vida com a mãe sempre a trabalhar — sempre ausente.

Do regresso à terra de origem nasce também a inquietante dúvida sobre a possibilidade de Mateus ter uma meia-irmã, fruto da relação adúltera do pai e Mercês. Esta, Natália, irrompe no entanto na vida de Mateus sem ao menos lhe explicar «[...] vagamente ou de chofre, o que desejava, o que esperava dele. Uma ajuda, mas qual? A simples ajuda de existir? Talvez.» (*Ibidem*, p. 130). Apesar de Mateus expressar uma vontade de se libertar também dela, é todavia a quem confia, por exemplo, o carácter da mãe, uma mulher que trabalhou nos seus chapéus, e com isso lhe pagou os estudos, mesmo até depois de precisar.

É esta a imagem que retém da mãe, debruçada sobre os seus materiais até ao fim da vida — e de novo a comparação a Alberta nos tempos em que a conhecera, sempre ocupada, mas por quem agora pode fazer o que não conseguiu com a mãe, proporcionar-lhe algum tipo de consolo. A mãe acabou por ser uma mulher resignada com a sua vida e sofrimento, com a mudança para uma terra de província de que não gostava e o retorno a Lisboa após a traição do marido, a qual suportava até ao momento em que percebe que era algo comentado pela vila³⁴: «É a vida» — uma mentira mil vezes repetida, na sua resignação amargurada.

O pai, por outro lado, é uma imagem confinada às paredes da casa de infância, que «só ali, naquela casa onde quase nunca estivera, tinha certa realidade e consistência» (*Ibidem*, p. 41), tanto que quando o Sr. Osório refere que o melhor será demoli-la é como uma segunda morte do pai e da família que constituíam:

Demolir, tinha dito Osório. E ele sentiu-se subitamente confuso. Demolir a casa era matar outra vez o pai, o único que conhecera, esse que tinha ali vivido um pouco, de passagem entre o emprego da

³⁴ A possível humilhação pública irá, então, desencadear a saída de casa da mãe e filho e fará com que Mateus carregue este peso, sentindo-se responsável, quando, na sua inocência, querendo proteger Mercês na possível fúria do marido, confessou à mãe o que na vila diziam do caso do pai e Mercês.

Câmara, o café Flor do Mar e a casa vizinha de José Osório e da mulher. Era matar também o rapazinho pequeno daquele tempo, e, de certo modo, a mãe de então, que ainda se perfumava e gostaria de se sentar na esplanada a admirar os vestidos da condessa, essa que nos últimos tempos — ou desde sempre? — olhara o pai com aquele olhar grande e negro, dia a dia mais negro e maior, como se lhe queimasse, lhe fosse queimando a cara escaveirada. (*Ibidem*, pp. 46-47)

A imagem que Mateus preserva do pai é a mesma que em rapazinho pequeno projectava, pois que a mãe não falava nunca dele e tinha rasgado os seus retratos, com as vagas recordações do pai, um homem de cabelos doirados pelo sol e alto a repreende-lo, a sair de casa pela noite — «sempre o pai a partir. Partira sempre um pouco, todos os dias, desde sempre.» (*Ibidem*, p. 52) —, agora posta em causa: seria mesmo assim, ou «um homem vulgar, tanto como ele próprio, Mateus, vulgar e medíocre como aquele pelourinho que dantes tão excepcional lhe parecia?» (*Ibidem*, p. 124).³⁵ Seria o mesmo este pai que após a separação partiu, definitivamente, da sua vida, para morrer longe em Joanesburgo, sem que Mateus saiba as circunstâncias exactas, que longe continuava com Mercês no pensamento, facto reiterado pelas cartas enviadas e guardadas, displicentemente, no sótão, para Natália as descobrir?

Mercês surge como a mulher de beleza estonteante, a adúltera que colecciona amantes; para Mateus-rapazinho será o cúmulo da beleza, e ao longo da sua vida todas as outras mulheres lhe parecem meras imitações. Mas, ao contrário da morte que preserva, o tempo faz sentir-se e, vinte e cinco anos depois, Mercês é agora uma mulher envelhecida e da beleza de outrora apenas os olhos verdes e voz da mãe de Ginho e de Natália permanecem. De repente, Mercês parece-lhe uma mulher frívola, que fala para se ouvir, estilizando assim a imagem idílica cristalizada naquele último Verão da sua infância. E parece também ser a antítese da sua própria mãe: uma mulher desocupadamente preocupada com as trivialidades da vida — o bom casamento de Ginho, a imagem de família abastada e unida —, de sorriso feliz de quem fez tudo certo. A destoar neste retrato de família apenas Natália.

Natália é, contrariamente ao filho pródigo do casal Osório, Ginho, a peça que não encaixa, procurando talvez uma explicação na possibilidade da sua própria paternidade trocada, ideia alimentada com os encontros forçados com Mateus. É a filha fora de tempo,

³⁵ A imagem do pai que Mateus guarda na infância sofre com a actualização das imagens da terra, quando regressa ao mesmo lugar e olha para este cenário à luz do presente. O que guarda na memória, uma memória filtrada tanto pelos sentimentos e emoções da infância, não pode ter correspondência com a realidade do agora, em que tudo envelheceu e foi vencido pelo tempo.

aquela que ao mesmo tempo deseja e rejeita a mesma vida burguesa dos pais, e acima de tudo da mãe que cumpre o seu papel de *senhora*, de quem esqueceu todo o passado e agora se dedica às suas tarefas no perfeito cumprimento do seu papel. Parece, no entanto, condenada a repetir pelo menos uma versão dos erros desta, ao enredar-se num caso amoroso com um homem casado. Estará a linha mesmo traçada?

Mateus terá agora uma tarefa árdua em livrar-se de Natália, que procura respostas para as suas próprias inquietações, assentes neste desfasamento sentido em relação à família e à sua pertença neste quadro familiar, quando a única coisa que Mateus procura, depois desta nova orfandade, com a morte de Alberta, é cumprir o seu desígnio autoproposto, e continuar a sua vida e entrar, agora assim, na idade adulta.

2. O INFERNO DA INCOMUNICABILIDADE

*No que eu acredito é num inferno sem diabos, se me faço compreender.
Um inferno sem nada e sem ninguém. Sem inferno até. A solidão total e
nós a batermos com a cabeça em paredes que não existem.
A solidão pelos séculos dos séculos ámen. A incomunicabilidade total.
A recordação de palavras, de gestos, de imagens,
e, à nossa volta, nem palavras, nem gestos, nem imagens.
É este o meu inferno. Literário, não?
— “Tempo de Mercês”,
Tempo de Mercês (1973), pp. 100-101*

O inferno para Natália é a completa ausência de linguagem — de palavras, imagens, formas de expressão. Diríamos que estas personagens vivem, à sua maneira, neste pequeno inferno conjurado por Natália, com o querer abrir a janela e estender o fio do telefone para a janela em frente e não ter ninguém que do outro lado o receba — o telefone retine mas ninguém atende. A solidão que se forma pela incomunicabilidade ou pela incompreensão da nossa linguagem, seja por parte dos pais ou pelo marido ou mulher, envolve-os num manto que permanece e se transforma aos poucos num casulo do qual não se conseguem libertar. E cada um à sua maneira encontra para si pequenas estratégias de sobrevivência a esta realidade, onde se sentem profundamente errados, como se ali colocados por engano, condenados a habitar nesta torre de Babel construída por enganos e desencontros, palavras fora do lugar ou caladas para sempre.

O inferno é o vazio completo, com a memória das palavras, gestos e imagens mas inteiramente encurraladas dentro do eu, sem qualquer forma de enlace com o mundo exterior, com o *outro* que do lado de lá se encontra na mesma posição — distingue-se apenas a eficácia do fingimento, a forma de operar no pequeno teatro que é o mundo. Completamente imobilizados no vazio, com todas as suas saídas vedadas, é esta a definição de inferno. Natália vem arrancar Mateus da sua vida futura idealizada; um pequeno percalço do qual ele agora terá de se livrar se quiser retomar o seu curso, pacato e profundamente banal. E Mateus, tal como alguns outros homens em Maria Judite, dispensa este tipo de contemplação e daí a interpelação ao outro acontece no mesmo meio solitário, não existindo receptor que a acolha. São palavras, clamores abafados pela indiferença que atravessam as narrativas traçadas por Maria Judite: «Quanto ao grito, de

nada servia, não tinha a mínima ressonância. O manequim sabia ser surdo quando lhe convinha.» (CARVALHO 1963: 33)

Surdos e mudos avançam assim pela vida, almejando a compreensão mútua de forma a mitigar a solidão, encontrar um chão onde assentar certezas e verdades absolutas para que todas as dúvidas, o questionamento interior que sentem florescer, tenham algum tipo de amparo. Mas esse chão escapa-se-lhes e permanece tudo no vácuo, sem explicações, sem respostas, sem diálogo.

E os seus dicionários pessoais são manifestamente limitados: «Não sabia bem explicar; assim de repente nunca soube explicar coisa nenhuma, nem mesmo a si própria, em silêncio.» (*Ibidem*, p. 32)

Quem o diz é Joana (ou Jô) personagem que encontramos em “Paisagem sem Barcos”, conto epónimo de 1963. Mas Joana encontra em dois interlocutores preferenciais alguma reverberação: na amiga de infância Paula e na mãe, com quem fala, mas sempre ao telefone, ao longo da novela. Num dos seus momentos de crise procura algum destes regaços, no entanto em vão:

A boca soube-lhe a sal e compreendeu então que chorava. À sua maneira e sem espalhafato. Duas lágrimas a descerem serenamente pelas faces quietas obliquamente, até ao pescoço. Limpou-as com as palmas das mãos e pegou no telefone. Precisava de falar com alguém. Com a mãe, talvez. Ou com Paula. Mas a mãe tinha saído e Paula estava a dormir. (*Ibidem*, pp. 33-34)

Paula, pensa «de súbito para mudar de pensamentos», haverá de ligar mais tarde para lhe contar o seu dia, e assim entretém a amargura daquele momento que se esvai em força. Estes telefonemas servem a ruptura do silêncio da casa, sempre ao serão, com Paula e também com a mãe quando esta lhe liga para contar os seus infortúnios, dos pequenos problemas do quotidiano e dos planos de futuro — «as suas pequenas loucuras organizadas, as suas loucuras com conta, peso e medida.» (*Ibidem*, p. 45) — e também da relação muito pouco adequada de Joana, conversas e lamentações repetidas a cada telefonema, para quê? se a situação nunca se havia alterado.

O silêncio. Depois a voz da mãe subiu ainda mais de tom, foi por ali acima como se ela lhe tivesse perdido o controle. “Compreendo!”, gritou. “COMPREENDO!”
“Pergunto a mim própria quantas vezes ouvi essa palavra nos últimos anos. Quantas vezes compreendeste. Porque recomeças sempre se tudo está compreendido?” (*Ibidem*, p. 42)

Do outro lado do telefone, a mãe de Joana conserva ainda alguma esperança na mudança de posição da filha, pelo que vai reiterando a sua percepção da situação em que Joana se vê envolvida, perguntando-lhe que pretende ela, pois «as coisas vão-se modificar, e as pessoas, é normal» (*Ibidem*, p. 43). Joana, por outro lado, não entende assim, tentando explicar o vazio em que se encontra, até de pensamentos, sem encontrar um lugar seu, um pouco cansada também da insistência da mãe em lamentá-la — não há nada que ela possa resolver. E enquanto trocam estas palavras, Joana imagina-a no outro lado do fio, as suas roupas e a sua expressão, lembrando-se dos postais, banalíssimos, que a mãe lhe escreve quando embarca nas suas viagens de grupo organizadas, nas quais insiste que a filha a acompanhe, pois que lhe fariam bem. Joana assente, talvez tenha razão, para que a conversa termine por ali, cortando assim a via de comunicação com a mãe, sempre convencida de que tinha a resolução para os momentos de maior angústia sofrida por Joana, uma cura para a sua infelicidade.

O telefone é também um dos objectos centrais no conto epónimo de *Flores ao Telefone*. É através do telefone que Flores tenta uma derradeira aproximação, em três telefonemas para destinatários distintos, e cuja negação serve para aprofundar a sua solidão e desespero, dando-se conta assim da inevitabilidade que se apresenta à sua frente:

“Não há nada a fazer”, pensou ela também, no seu quarto, ajuizadamente sentada na borda da cama. “Nada. Não há também ninguém.” Tinha apontado três números de telefone num pedacinho de papel: o de uma colega de trabalho que sempre se mostrara simpática, o da sua melhor amiga, o do homem com quem fora casada. Ia gritar por socorro mas ninguém lhe dera tempo de o fazer. Tinham um marido, cartas a escrever, doentes. Era normal. [...] (CARVALHO 2018: 19)

Tal como o pai de Mariana sentado, à beira da cama, a confortar a filha, Flores consola-se tranquilamente no seu profundo desespero, «ajuizadamente», mas o desfecho é tudo menos ajuizado e sereno. Face a esta impossibilidade de ligação com *alguém*, com alguma das três pessoas que Flores achava que a poderiam ouvir e eventualmente encontrar-se com ela, apresenta-se-lhe outra saída, definitiva:

Pensava em tudo aquilo com serenidade enquanto ia despejando na palma da mão — trémula apesar de tudo — o frasco dos comprimidos. Eram azuis, pequeninos como as contas de um colar que tivera em menina, e prometiam o esquecimento. (*Ibidem*)

Tanta gente, Flores, e ninguém que faça algo por nós. Incapaz, ou mesmo impedida de pedir socorro, sem alguém que do outro lado oiça as suas palavras «urgentes»

ou apazigue a sua solidão, em “Flores ao Telefone” é cumprido assim o pior pesadelo, ou conjurado o pior inferno: todas as vias de comunicação se fecham quando se tentam atravessar e nenhuma destas três pessoas, a que Flores tentou chegar, a viver o seu quotidiano, nas suas vidas pequenas com os seus pequenos grandes dramas diários, é capaz de acudir. Ouvimos o eco das palavras do pai de Mariana: «E ninguém vai fazer nada por nós. Ninguém pode. Ninguém queria, se pudesse. Nem uma esperança.» (CARVALHO 2010: 20).

* * *

e haviam sido dois longos monólogos pensados e ditos no decorrer dos dias por surdos incuráveis e ignorantes do seu mal.
— “Leandro”, *Além do Quadro* (1983), p. 86

O *desencontro* é muito comum nos casais de Maria Judite: no já citado conto de *Tanta Gente*, Mariana, “Passeio de Domingo”, Marcelino e a mulher vivem (ou co-existem) num quotidiano frustrado, da rotina no escritório durante a semana e da vida familiar ao domingo. Em casa, a mulher ressentente-lhe esta vida por cumprir, em que nenhum dos sonhos «que julgava realizáveis porque, pensava ela, não eram ambiciosos. [...] o de uma casa bonita, de um amor eterno e de um ou dois filhos» (p. 150) se materializa; e a sua solidão é aprofundada pela incomunicabilidade destas frustrações:

Era uma pobre mulher atraçoada por um marido fiel e que um dia — uma noite — em frente dele a trabalhar na sua escrita, dera consigo só no mundo incapaz de lhe dizer uma frase qualquer, dessas que se dizem para encher o silêncio. Não, os ressentimentos acumulados haviam-lhe secado a voz, e as frases que tinha para lhe dar eram todas elas curtas e estritamente necessárias. (CARVALHO 2010: 151)

Embrenhado nas suas circunstâncias, e ainda que lhe adivinhando pelos silêncios a infelicidade, Marcelino considera que fez o que pôde, mesmo nos domingos caseiros com a sua escrita e o olhar triste da mulher, nele pousado enquanto esta trata da roupa:

Sabia, naturalmente, que era de certa maneira assim, e que ela tinha razão — a seu modo — embora, por outro lado, estivesse certo de que não poderia jamais ter feito outra coisa. (*Ibidem*, p. 151)

De um para o outro só há o amargo de uma vida por cumprir e, mesmo habitando o mesmo espaço, não há como transpor a fronteira que os divide e, ao mesmo tempo, os encerra em si mesmos, a ela, pobre mulher traída pelo excesso de zelo e conformismo do marido, culpando-o sem nunca lho dizer — não esperando sequer que ele o pudesse

adivinhar —, e a ele, consciente da infelicidade da mulher mas atribuindo-lhe — também em silêncio — «mau feitio e inadaptabilidade às circunstâncias» (*Ibidem*, p. 151), o grande pecado que ameaça as vidas simples e pacatas, sem grandes emoções e, consequentemente, sem grandes desgostos.³⁶

Da mesma forma, Adérito de “A Vida e o Sonho” convencido de que a sua mulher não iria entender o porquê das suas idas ao cais e aeroporto, ver os barcos e aviões partir com aquela gente dentro, ou mesmo não estando inteiramente convencido de que saberia explicá-lo, mente mas:

Se mentia era só por sentir que a mulher compreendia mais facilmente as mentiras que ele lhe dizia do que as verdades que pudesse dizer-lhe. Não conseguia imaginar — e muitas vezes tinha pensado nisso — qual seria a reacção dela se lhe dissesse onde passava, há tantos anos, as tardes de domingo. Todas. Quer chovesse, quer fizesse sol. Não o acreditava talvez, as mulheres têm sempre dificuldade em crer nas coisas simples, transparentes. Sim, ela nunca acreditaria que ele fosse para o cais ver os barcos que partiam ou então para o aeroporto olhar os aviões que deixavam a terra. (CARVALHO 2010: 75)

Muralhado de preconceitos, tenta convencer-se. O medo do que poderá vir do outro lado e do rumo que teria tal revelação prevalece, preferindo esconder-se a enfrentar o diálogo; a mulher, apercebendo-se da sua melancolia, ainda lhe vai perguntando «Correu mal o jogo?» e ele cora desta mentira mantida semanalmente, religiosamente, retorquindo com um «assim-assim. E a tua mãe, como está?» (*Ibidem*, p. 77)

O impulso de ambos os homens é também não pensar demasiado nas coisas — o esforço de se explicarem, e até de se entenderem a si próprios, é ultrapassado pela resignação, pois talvez as conclusões sejam demasiado terríveis. Às demandas interiores é erguido logo um bloqueio na estrada do pensamento: «Mas quem é que nasce para o que é? — reflectia [Adérito] a querer consolar-se» (*Ibidem*, p. 74). Sem saídas, tudo o que têm para si ou para os outros é silêncio: é preciso continuar, sem percalços.

Leandro e Amélia, em “Leandro” de *Além do Quadro* (1983), sofrem do mesmo. Também este é um casal que vive «dois longos monólogos pensados e ditos no decorrer dos dias por surdos incuráveis e ignorantes do seu mal.» (*Ibidem*, p. 86).³⁷ Leandro é-nos

³⁶ Já sabemos que Marcelino, quando tenta egoisticamente romper esta rotina e abre espaço às memórias e paixões esquecidas, extraviando-se desta máxima de não ceder às emoções, tem um final trágico e acaba por morrer atropelado, deixando a mulher ainda mais só.

³⁷ Este sentimento é partilhado em “Levo-os no Meu Coração”, de *O Seu Amor por Eitel*; Bernardo, preso em casa devido a uma doença incapacitante, casado em segundas núpcias, recorda o final do casamento com a sua primeira mulher:

descrito como um homem banal, «um pouco ridículo», gozado pelos colegas — e estes outros são sempre tão diferentes dele, desde criança; Leandro está perfeitamente consciente e conformado, mas Amélia censura-o pela sua *incapacidade para a vida*, pelo não-poder, ou mesmo não-querer, avançar na vida, como os outros.

[...] e a mulher, única família que possuía, acusava-o, e cada vez mais intensamente, com maior desespero ou com maior amargura, conforme os dias, de muitos e variados crimes, os maiores dos quais, os mais imperdoáveis, eram consequência de não ter — nunca ter tido — ambições, e ser incapaz para a vida. Aquilo da sua incapacidade deixara-o, até certa altura, pensativo e sem resposta, porque ela falava como se não soubesse, como se nunca tivesse sabido, que, como todas as vidas, a sua fora, era, seria, uma espécie de selva perigosa, e ele não nascera para caçador. (*Ibidem*, pp. 83-84)

Desde o início o engano de um casamento que nasce, por um lado, pelo «amor sonhado, mas também ou principalmente, com a imaginada segurança, a tranquilidade desejada.» (*Ibidem*, p. 86) e por outro pela «fuga à solidão, embora também com um pouco de amor, com uma voz que preenchesse todo aquele silêncio que eram os seus dias lá de fora». Temos, pois, de um lado — o feminino, o da dona de casa «por vocação»³⁸ — a esperança de concretizar a vida burguesa idealizada (à semelhança da mulher de Marcelino [1959]) e por outro uma manifesta fuga resignada (mas esperançosa) à solidão. Mas nem mesmo o casamento, como em tantas casas juditianas, constitui amparo suficiente contra este mal-estar no mundo, e este pouco de amor rapidamente, como uma lâmpada, funde-se: «Só ficara a indignação, de um lado, e do outro a incompreensão e a tristeza. E a amizade, sim, e a amizade de Leandro.» (*Ibidem*, p. 87).

A incompreensão. Leandro não compreende por que razão Amélia se indigna e se desespera com a sua falta de ambição, e Amélia não compreende que Leandro não é, não pode mesmo ser, o «guerreiro», ou caçador, que ela esperava que fosse. São assim dois surdos que desfiavam dois contos, duas verdades, sem que um e outro se detenham para ouvir, até porque em “Leandro” o abandono da tentativa de fazer-se compreender é ainda mais eloquentemente absurdo: este passava as suas noites de insónia, na companhia dos seus «fantasmas», falando com a mulher adormecida ao seu lado (com cuidado para a não

«O amigo saiu e Bernardo galgou as colinas que lhe tapavam a vista e foi para lá adiante, bem longe, junto de Sofia, na altura em que começava a erguer-se aquele muro entre ambos, invisível e cada dia mais alto e mais espesso. Ela falava (muito), ele falava (pouco) mas não se ouviam um ao outro, só se ouviam a si próprios e não davam por isso.» (CARVALHO 2018: 268)

³⁸ «Porque ela era uma dona de casa por vocação e nunca sequer lhe ocorrera a ideia de arranjar um trabalho lá fora.» (CARVALHO 1983: 86)

acordar, claro) sobre a vida e o mundo, sobre o porquê das suas faltas, as suas censuras ao egoísmo dos outros. Acordada ela não seria capaz de compreender e Leandro não seria capaz de se explicar, inclusive a ideia que uma noite lhe surgiu tão clara, um sentido para o mundo, uma razão para as coisas. Leandro deambula em pensamentos nessas noites e recorda Bia, uma antiga colega da escola, diferente tal como ele — «inocente como ele» — de todas as pessoas. Bia seria a única capaz de o compreender, mas emigrara com a família, deixando-o ainda mais só, sem que a distância seja encurtada por postais ilustrados ou telefonemas:

Um dia Bia telefonara-lhe, e Leandro então compreendera que não tinha nada para lhe dizer. Cortara-se uma espécie de cordão umbilical, frágil, e ela tinha acabado por se perder no grande mundo. Talvez mesmo a sua voz se houvesse afogado em todo aquele mar que os separava, quem sabe se não fora devorada pelos peixes? (*Ibidem*, p. 86)

Talvez só a presença, ou a materialização do corpo, seja importante para Leandro, sem reciprocidade. Será no entanto a Bia que ele tenta comunicar a sua ideia, surgida numa destas noites de pensamentos errantes, em vão. E volta para junto do corpo adormecido da mulher, onde agora todas as noites esperava «pelos seus fantasmas e recebia-os sem luta, até por vezes sem amizade.» (*Ibidem*, p. 67).

Por outro lado, em “Seta Despedida” — conto epónimo do livro de 1995 — há confronto. Irrompe um questionamento na personagem principal cleptomaníaca, que também mergulhada na monotonia e dependente das circunstâncias, vê-se entregue a uma rotina de jantares de amigos, sempre em dia certo, onde está de corpo-presente e alma errante, agudizando o desencontro de si e com os outros, para ela pertencentes a mundo distante, do qual ela não faz parte. E será numa dessas noites que lhe cai aos pés esta inquietante ideia, esta sensação de vazio existencial, de que nem a sua própria rotina conseguiu escolher, encapsulada primeiro na rotina da mãe e mais tarde encaixada na do marido, coincidente com uma profunda perda de identidade e de sentido. Dá-se conta da falta de controlo que, desde sempre, é gravada na sua vida e dentro de si; contudo, o remoinho desta ideia — «melhor, o esboço da ideia, ou talvez o seu vislumbre» (CARVALHO 1995: 21) — assim caída aos pés procura sítio onde se apoiar. E para a inquietação interior que daqui surge procura uma identificação, ou ratificação, desta estranheza de viver no outro:

— Não te apetecia às vezes mudar? — perguntou ao marido com ar natural e a voz de todos os dias.
— Mudar o quê? — espantou-se ele sem exagero.

— Sei lá. Mudar. De casa, por exemplo. Nasci aqui, estou farta. Mudar de cara. Às vezes olho para o espelho e sinto um cansaço... Tu não? Mudar de língua. De rua. De país. Mudar de vida. Arranjar papéis falsos, sei lá!

Ele poisou a colher, limpou a boca devagar, olhou-a, e na sua testa havia várias interrogações.

— Que diabo te deu? Sentes-te bem?

— Não sei.

— Não sabes o quê?

— Se me sinto bem.

— Dizes às vezes umas coisas...

— Não te acontece olhar para ti, para mim, para as paredes, para as pessoas, na rua? Não sentes que houve engano? Não sentes, pelo menos, que *pode* ter havido engano?

— Que engano?

— Sentes-te bem na tua pele? Sentes-te *sempre* bem na tua pele?

— Se queres saber, nunca me incomodou.

— Que bom!

Ficou calada, longamente calada, enquanto ele, decerto já a pensar noutra coisa, comia. A certa altura disse:

— Tive hoje um problema com o carro.

Ela, porém, recusou-se a ouvi-lo. Acontecia.

— Estou certa de que houve um engano [...] (*Ibidem*, pp. 26-27)

O espaço seguro é o das manifestações banais do quotidiano — problemas com o carro, os jantares de sábado, as maçadas e contratempos de viagem, o frango com ervilhas — e quando, ao invés, desponta algo que poderá perturbar o normal estado de coisas, extraviar a rectidão do traçado, urge reconduzi-lo à normalidade, não lhe abrir espaço fértil: partilhar a mesma rotina não equivale à partilha do desassossego que irrompe a certas horas e que não se quer calar.

— Estou certa de que houve um engano — continuou. —

Absolutamente certa. Porque hei-de eu ser assim, estar aqui, contigo...

— Gostaste de mim, suponho — respondeu com frieza.

— Claro, claro. Mas aí está, porquê? E tu de mim? E porque havíamos de nos ter encontrado? Também gostaste de mim, não é verdade?

Um sorriso largo, tranquilizado. O sorriso de quem, ora aí está, percebeu tudo. As mulheres...

— Mas que diabo se te meteu na cabeça? Claro que gosto de ti, claro que és a única pessoa de quem verdadeiramente gosto.

[...]

É inútil, esta procura não encontra interlocutor, nem forma certa ou vazão, culminando na banalidade do quotidiano partilhado de «frango com ervilhas», onde mais uma vez a mensagem não chega, não quer chegar, pois o outro lado move-se numa outra linguagem, noutro sistema. A palavra *falha*, e falha tanto de um lado como do outro, pois

ambos estão perfeitamente circunscritos às suas configurações pessoais. A tentativa de se fazer compreender é abandonada:

Deu consigo a sorrir daquele “verdadeiramente” com tanta inocência lançado. E a pensar que é necessário prosseguir. Ele não compreendia e ela não sabia explicar-se melhor. Ou não podia. Ou não o desejava. (*Ibidem*, pp. 27-28)

A inquietação mais profunda é aplacada e, simplificadas as questões, regressamos ao mesmo estado de coisas. Vai muito mais além do que estar só: não há meio de *chegar* ao outro ou construir uma via de sentido recíproco — são todas vedadas.

Os Idólatras (1969) é, porventura, o livro mais peculiar na obra (estruturalmente bastante estável) de Maria Judite de Carvalho. É composto por treze narrativas³⁹ que tratam ainda assim a banalidade do quotidiano, mas num outro contexto e fazendo uso de elementos ficcionais que podemos designar como de ficção científica⁴⁰: por exemplo, em “O Meu Pai Era Milionário”, Pamela Rog de dezoito anos e com uma doença terminal é preservada através da criogenia e acorda no futuro. Para lá destes efeitos paranormais, no entanto, nestas personagens continuam a subsistir a solidão e a estranheza do mundo, acentuada por uma linguagem totalmente alheia e vedada. Aqui, particularmente, esta linguagem pode ser a da arte, ou comunicativa, a de um futuro em que de repente acordamos, ou transversalmente a conversa das reuniões sociais e jantares de amigos.

Em “As Mãos Ignorantes”, encontramos a descrição da sociedade num futuro longínquo, cujo tempo se havia tornado sólido e inquebrável, perfeitamente contabilizável e estanque, com viagens de passeio a outros planetas e sem espaço para actividades supérfluas, como a arte ou a literatura — contudo, esta matematização da vida não suprime a inquietação interior de Gilia, que «não sabia o que era angústia mas sentira-se desde sempre angustiada.» (CARVALHO 1969: 86); aconselhada a casar, encontra «na agência que se encarregava de tal género de casos» (*Ibidem*) o seu marido, que atenua por momentos este «formigueiro» interior que a assola. Mas um dia, a angústia volta e as suas mãos pediam outra coisa, para além do seu trabalho maquinal no laboratório, e descobre a escultura, um trabalho criativo fruto das suas mãos, sem saber que com isso estava a assinar a sua sentença de morte:

³⁹ Estruturalmente, no entanto, o conto epónimo não é o primeiro conto, como em todos os outros, mas o segundo.

⁴⁰ A influência de Asimov e Bradbury e da temática da ficção científica é muito sentida, por exemplo, nas crónicas de MJC, onde o tema está muito presente.

Olhou para o relógio, verificou que estava, pela primeira vez na sua vida, a infringir uma lei. Devia estar a dormir, eram horas. Não havia tempo a perder e ela ia perdê-lo. Estava a dar-lhe forma como àquele barro que as suas mãos apertavam, depois tocavam ao de leve, moldando-lhe um nariz, rasgando-lhe os cabelos com as unhas. Esqueceu-se do tempo, deixara de ser quadriculado para ela, Gilia. Deixara de comandar a sua existência. E pela primeira vez também se sentiu feliz, completamente feliz. Era aquilo o que as suas mãos sempre haviam pedido. (CARVALHO 1969: 87)

Pela primeira vez feliz, e sem estar circunscrita a um conjunto de regras, Gilia sente-se livre e cria um busto do seu marido, mas que este interpreta como uma peça de vudu, tal como leu nos livros antigos da cidade-biblioteca (lugar alternativo ao turismo nos outros planetas, para quem não gosta de voar); a incompreensão, a ignorância que Gilia encontra no outro lado provocam este mal-entendido, cujo desenlace é a sua morte.

Possivelmente, o único casal que se compreende é Mariana e António, sem que o façam explicitamente. O golpe final do casamento entre os dois é desferido, em Gouveia, quando em pose e com o disparo da máquina fotográfica, Mariana declara o seu fim: o «Acabou» que profere é ao início recebido com dúvida, com a «voz fraca, insegura» de António, que no entanto rapidamente compreende:

— [...] Estava a olhar para ti e sentia-me bem como estava. Bem, apesar de tudo. Depois a máquina disparou e tu e eu mudámos de posição. Aparentemente nada nos obrigou a isso...

— Que ideia a tua! Tinha de ser. Não podíamos ficar assim para o resto da vida.

Eu disse:

— Não, não podíamos.

O António aproximou-se.

— Ouve, Mariana... Há muito que te queria dizer... que te queria explicar... Mas é difícil, Mariana. Nunca pensei que fosse tão difícil. Olho para ti e não posso... talvez seja melhor assim... É melhor com certeza...

— Eu sei do que se trata.

Era a minha voz e eu não tremia. Talvez um pouco seca de mais, um pouco alta, mas eu não podia fazê-la diferente. O António esteve um momento calado, depois disse:

— Eu pensava que tu devias sabê-lo, que era mesmo impossível que o não soubesses.

— Era natural, não é verdade?

— Pois é. (CARVALHO 2010: 38-39)

Uma singular exceção. António acolhe inicialmente a declaração de Mariana com algumas reticências, sem certezas sobre aquilo a que esta se refere, mas compreende

que as poses se alteraram, admitindo que lhe fora difícil encontrar as palavras para se explicar, difícil para ele próprio ter a coragem de enfrentar e romper com o seu estado de coisas.

A ruptura anunciada pelo clique do obturador marca a ruptura de um período de solidão mitigada de Mariana, acalentando o desejo de ser mãe e ter um filho de António a que pudesse chamar Fernando, como seu pai. O casamento entre os dois culmina neste final depois de uma morte anunciada com a aproximação entre António e Estrela, de que Mariana se apercebe logo naquela noite em que se conheceram em Paris, através dos gestos e atitudes do marido, ratificadas por outros jantares na sua casa em Lisboa. A clarividência de Mariana, de que a própria dúvida no início, revela-se no entanto certa: espera então pela admissão de António, pelas «palavras do António» (CARVALHO 2010: 36), que não virá espontaneamente mas pela fenda aberta pelo estalido que atravessa o ar e explode com a estagnação iludida deste estado de coisas.

Sortudos são os outros que, pelo menos em aparência, passam pela vida sem nenhum súbito estremecimento, que faz descobrir um completo estranho no lugar do «eu». Também Joana em “Paisagem sem Barcos” (1963) está como que cativa de uma relação que subsiste para de certo modo preencher o vazio horário dos dias — que isso não é vida, sabe ela bem, mas ainda permanece nesta ligação com Artur, um bancário e pessoa de bem.

Ela põe-se então a falar sem som, a falar calada, e diz-lhe tudo o que vai dentro de si. Fala-lhe mesmo de uma coisa em que raramente se atreve a pensar — um assunto tabu —, dos filhos que não teve e que decerto já não terá. Até deles. Acusa-o de querer ser um homem livre. Ele, porém, olha fixamente a estrada e os seus olhos reflectem inocência. Se a sua expressão fosse outra, os pratos de balança equilibrar-se-iam. Mas todo ele é serenidade e alma branca. E o prato de Jô vai descendo, descendo. O dele sobe, leve, leve. Nem um ricto nem uma ruga. Ao pensamento final: “Sinto-me traída”, os dois pratos estacam, um em abaixo, o outro bem alto. (CARVALHO 1963: 38)

Os seus gritos abafados denunciam as oportunidades perdidas da sua vida, os desejos a que não se permite sequer pensar. Do outro lado, um “inocente” que, é certo, nunca lhe havia prometido mais nada do que aquilo que cumpriu até agora, pelo que desse lado tudo corre como deve no percurso indicado, claro e pré-definido pelas circunstâncias da vida. Nada em Artur pode sequer ser invocado para justificar a sua revolução interior, certamente não a sua «serenidade e alma branca», nenhuma promessa de juventude,

nenhuma palavra apaixonada e irreflectida, pois desde o primeiro dia que a situação não podia ser mais do que aquilo é, definida pela franqueza de Artur e inalterada ao longo dos tempos. Mas em Joana fervilham as inquietações, um vulcão que, placidamente, entra em erupção: «Nunca se encontrou a si próprio sem se conhecer, com a sensação de ter encontrado um estranho?», pergunta-lhe Joana, mas Artur não lhe dá vazão — «Está hoje muito complicada.» (*Ibidem*, p. 41).

Os casais destas narrativas vivem muralhados em si, incapazes de encontrar vias de sentido ou de comunicação com quem está fora destas cercas que eles próprios erguem pela sua inabilidade de acertar momentos, palavras, linguagens, reflectindo uma disfuncionalidade conjugal que não conseguem resolver.

Tomemos também Damiana, em “Além do Quadro”, conto epónimo de 1983, enrolada no seu búzio que quer à força derrubar os súbitos silêncios ensurdecadores que tombam entre ela e o marido como «pesados estores isoladores, deixando um de cada lado, perdido e só, por vezes aflito», quando este a visita à casa de repouso. Damiana sente o peso do próprio *nome*, vinda de certa linhagem e o seu apelido é um pouco herança tornada fardo com que foi indigitada. Com Damiana há uma imagem dual evocada pelo uso das suas palavras:

Lançava sempre as palavras como pesos ou como pombos. Servia-se delas com prazer discreto ou fúria serena não isenta desse mesmo prazer, e juntava-as em combinações e arranjos variados, de uma certa elevação. No fundo era sobrinha-neta do velho Ricardo Severo, quem pode libertar-se de um tal nome? [...] (CARVALHO 1983: 8)

Paradoxalmente, pesos e pombos, as suas palavras floreadas podem afundar — ou ferir — ao mesmo tempo que constituem uma qualquer espécie de libertação, que rasga os céus do silêncio. Damiana, consciente do efeito produzido, utiliza as palavras, decoradas com rodriguinhos, como ar para sobreviver. Aqui a herança do nome tem um profundo impacto na forma como as palavras são adornadas e ditas para *jogar*, mas sempre em controle não se deixando levar pela sua corrente.

Talvez, que no fundo, ela só às utilizasse, às palavras, para não se sentir asfixiar, como um preso incomunicável, fechado na sua exígua cela por crime de pensamento, mas nem por isso elas eram menos eficazes e deixavam de atingir o objectivo em vista. E nunca consentia, nunca, que a arrastassem consigo, como em geral sucede. Falava, de resto, com um à vontade que parecia negar tudo o que dizia. Tinha uma voz forte e oleosa quase masculina, quase alegre, apesar de nela boiarem sempre

algumas gotas de vinagre, uma voz em todo o caso saudável, não era estranho? (*Ibidem*, pp. 8-9)

Encontramo-la, também ela, presa a um reduzido espaço cuja libertação possível é através das palavras que usa com o tal «prazer discreto ou fúria serena», para se sentir respirar. E sua voz correspondia a esse modo paradoxal de lançar assim o que quer dizer, um meio de engrenagem que contribui também para a dúvida sobre as suas palavras, escolhidas pelo efeito que produzem, escolhidas só para negar o silêncio.

* * *

Ademais, a falta de acesso a uma espécie de linguagem universal é um sentimento que atravessa a obra juditiana desde *Tanta Gente*, *Mariana* a *Seta Despedida*. Vemo-la, por exemplo, em “O Aquário” de *Flores ao Telefone* (1968):

Nunca ninguém compreendeu por que ela fugia. Da escola, de casa, de toda a parte. Uma coisa tão simples, afinal. Mas não. As pessoas não eram capazes de compreender. Olhavam-na desconfiadas, como se ela... Era como se falassem outra linguagem... Falavam outra linguagem. A princípio procurara explicar-lhes, dizer-lhes... Em vão. As pessoas abanavam a cabeça, não compreendiam. Recusavam-se a compreender. (CARVALHO 2018: 63)

De novo, são dois sistemas que não se tocam, revelando a incapacidade de estabelecer conexões com o outro e explicar esta estranheza, explicar-se. Dá-se mesmo um gesto de recusa da ligação, precipitando um retorno ao silêncio pois não há veículo comum (nem mesmo um “telefone estragado” que valha) para a compreensão ou reconhecimento — terá o pai de Mariana razão quando diz que «se fosse possível encontrarem-se não se reconheciam nem mesmo fisicamente... como havemos de nos ajudar?» (CARVALHO 2010: 20). No fundo, é ser-se (ou sentir-se) de alguma forma estrangeiro na multidão, que age numa linguagem totalmente alheia, com todos os seus ritos, seja no futuro longínquo em que se acorda após um longo período de hibernação, seja nas conversas de circunstâncias dos jantares de amigos, frisando esta profunda solitude.

Em “Anabê”, de *Tempo de Mercês*, encontramos declarado um certo maniqueísmo nesta perspectiva — eles, aqueles que sabem expressar-se, *versus* o eu que não pertence — em que o ónus recai, de certo modo violentamente, no «eu», único culpado desta quase falha de carácter, raiz de tantos problemas e inquietações:

Ela, porém, não o ouve, não quer. Diz quanto mais eles falam mais estrangeira se sente, estrangeira que fala uma só língua na terra de

outrem, uma língua morta, daquelas sem utilidade imediata. Porque às vezes a culpa é sua, só sua, não dos outros, não deles. Ela é que não fala a língua universal. (CARVALHO 1973: 191)

E enquanto estão assim ensimesmadas, estas personagens permanecem no mesmo do sítio: não são compreendidas, mas não “não ouvem, não querem”, não se explicam pois não sabem, ou não podem, ou não o desejam. A solidão é paradoxalmente lamentada e acalentada: como se ao querer destrancar a porta, pelo contrário, se dessem ainda mais voltas à chave. Em “Além do Quadro”, surge-nos a imagem do búzio descrevendo Damiana

agressivamente enrolada sobre si mesma, incluindo pernas e pés, e de ouvidos tapados, esmagados com as mãos transparentes — búzio ao mesmo tempo bicho e concha —, para ter a certeza não só de não ser vista mas também de o não ver a ele, de não o ouvir, de não ouvir sequer a voz do carro arrancando, que é o mesmo. (CARVALHO 1983: 8)

Que língua universal é esta, só disponível para alguns? Para aqueles que, como dirá Mariana, «sabem estar»; para aqueles que, no fundo, encaixam no seu papel social. Será? Pois para além do desencontro e de uma iliteracia existencial, há também no uso da palavra uma profunda *desadequação*. Mariana escolheu mal os seus momentos, contrariamente a Estrela ou Lúcia, por exemplo, pessoas que no seu entendimento serão aquelas que sabem viver:

Para mais essa experiência, a da vida, foi sempre para mim demasiado difícil. Nunca me habitei a ela e isso é estranho porque todas as pessoas a consideram uma coisa simples e natural, a mais natural e mais simples de todas quantas existem. Eu fiz sempre cerimónia e não procedi por isso como devia, como procediam as outras pessoas, mesmo as mais brucas e as mais rudes, com à-vontade. Falei alto quando as regras mais elementares mandavam falar baixo, calei-me quando devia absolutamente dizer qualquer coisa, não soube *estar*. Eu, de facto, nunca soube *estar*. Escolhi sempre mal as ocasiões para falar e para ficar calada. Troquei tudo, baralhei todas as coisas a ponto de me não achar a mim própria. (CARVALHO 2010: 41-42)

Esta expressão de um profundo sentimento de inadequação, reiterada de dois modos através desta repetição e do próprio itálico, tem ainda mais força pelo confronto com a posição das outras pessoas — *todas* as outras pessoas vivem, natural e simplesmente vivem, ao passo que Mariana, pelo contrário, baralha tudo ao ponto de um extremo desencontro interior, que passa novamente pela incapacidade de falar, explicar, ou defender-se, pela incomunicabilidade do «eu» aos outros, apenas tardiamente remediada da maneira possível e apenas a si própria, na escrita dos seus papéis.

Atravessa a obra Maria Judite de Carvalho este sentimento de «vínculo precário», como lhe chama Marta (“Vínculo Precário”, *Seta Despedida*, 1995), que afecta estas personagens incapazes de algum tipo de ligação, incapazes de levar uma vida se não preenchida e plena pelo menos minimamente pacífica, em que há sempre algo que falha — a palavra, a acção, ou a própria percepção do que os rodeia —, nunca acertando com o momento certo ou adequado. A vida é algo por demais difícil de acertar.

Era isso, também tinha medo de viver. Talvez porque ela, a vida, lhe pregara algumas partidas feias e lhe fora dando esmolas de amizade, de dinheiro, de beleza, no tempo em que a beleza, Vinícius, era tão fundamental, de amor. Mas a pior partida, a mais pífida, talvez tivesse sido a sua incapacidade de lutar, mesmo pouco, por qualquer dessas coisas. Entrara sempre em becos sem saída, metera os pés pelas mãos, não chegara nem partira a tempo dos lugares. Talvez porque sempre tinha sentido um vínculo muito precário com a vida. (CARVALHO 1995: 90)

Também para Marta chegam as dúvidas, o questionamento interior, agudizado quando descobre que há a possibilidade de ser despedida do seu emprego; um pouco perdida, contempla o suicídio vagueando pela cidade até o regresso a casa ser inevitável.⁴¹ Também para Marta, a vida não é natural, e o medo é não só da morte ou da solidão: tem medo da vida, da qual não tem a capacidade aparente de se defender, como outros demonstram.

A desadequação é transversal a estas «cidades» de personagens, presente em “Tanta Gente, Mariana”, nos outros contos já citados, e também em “Seta Despedida”, onde encontramos a personagem principal, cleptomaníaca, fantasma de si própria, estagnada «à espera sabe lá de quê, à espera de coisa nenhuma» (CARVALHO 1995: 12). Os dias e imagens de si, muitos *eus* porém sem raízes, sucedem-se numa constante vontade de mudança, materializada apenas superficialmente com um novo batom ou cor de cabelo que espanta as pessoas, não a reconhecem,

[...] hesitam, será ela?, devem pensar. “Meu Deus, estás diferente, que te aconteceu, mulher?” Apetece-lhe responder que morreu e ressuscitou, que estava na idade dos peixes e houve um cataclismo e se encontra agora na dos lagartos, mas ninguém iria compreender as suas palavras. Nem ela própria. Porque além da cor do cabelo, ou do lápis com que pintou os olhos, tudo está absolutamente igual. (*Ibidem*, p. 13)

⁴¹ Como já vimos, quando falámos do espaço da *casa*.

São as sucessivas mortes e renascimentos deste eu, inconstante e estranho visto de fora, que no entanto não encontra forma de se expressar, e, onde mais prementes que tudo, encontramos a desadequação, a estranheza, sempre acompanhada deste desejo de ser outro, ou de uma qualquer metamorfose: mas não há correspondência entre os contornos desenhados e a vida que os preenche.

* * *

Não são, claro, caso único. Graça em “As Palavras Poupadas” também peca pela falta de sentido de oportunidade:

Porque nunca disse aquilo que quer dizer mas sempre outras coisas, diferentes e desnecessárias que se formaram dentro de si sem ela se dar conta e que são tão pouco indicadas para o momento...
(CARVALHO 1961: 44)

Nunca se bate no ponto certo, há uma deambulação por outros lugares, inadequados, desnecessários, sem enfrentar a verdadeira questão: Graça foge sempre. Ou quase sempre, pois deixou sair a frase que irá desabar todo o seu ecossistema doméstico, «aquela frase hesitante e chocha» (*Ibidem*, p. 47) que tanto havia ensaiado, dita tanto tempo depois do facto a Clotilde-minha-querida, esquecida, e agora recuperada «intacta» dos vestígios da memória.

Encontramos por todo o lado palavras caladas pela inaptidão, palavras enganadas ou palavras desajustadas. O conflito que se gera em torna da incapacidade da linguagem é sobretudo interior, mas as suas ondas geram efeitos, por vezes cataclísmicos, também para fora, e a vida é navegada por entre estas ondas de maior ou menor angústia.

Tudo morre à noite, dizia Claude. Mas não, a vida é longa, desliza e escorre sem uma quebra. Uma sucessão de acontecimentos, uma corrente sem fim de palavras ditas e de palavras poupadas. Dessas principalmente. (CARVALHO 1961: 29-30)

Estas janelas de vida são compostas pelas palavras que dizem, ou sobretudo, pelas palavras que deixam por (ou não conseguem) dizer. Desde logo, desde o título, que “As Palavras Poupadas” é um testemunho da centralidade da *expressão*, e das consequências do seu bom ou mau uso. Todavia, a relação com a palavra é uma das mais difíceis de manter e o mundo divide-se entre aquelas pessoas que a utilizam a preceito e as que, pelo contrário, se entretecem involuntariamente nos fios das suas desadequações.

Assim, a escolha das palavras deve em absoluto ser certa, para que não desponham os mal-entendidos, e os momentos em que são ditas exactas, mas as palavras são escorregadias e por vezes fogem, escondem-se. A voz no entanto vai atrás dela:

A voz ia seleccionando palavras. Desprezava umas, pegava noutras, hesitante, para uma última escolha, adoptava uma delas com entusiasmo, ou, pelo menos, sem dúvidas aparentes. Essa palavra — a necessária — fugia-lhe, porém, às vezes, com malignidade, escondendo-se-lhe nos refolhos da memória, ou, mais prosaicamente, debaixo da língua. (CARVALHO 1963: 11)

A procura da palavra, seja percorrendo caminhos da memória, seja para explicar o «eu» que não encontra qualquer outro tipo de vazão, é uma luta constante, incansável, transformando o quotidiano destes nossos vizinhos em momentos sempre de dúvida e hiperconsciência das palavras que têm em si para lançar, ou carregando o peso das palavras que querem dizer mas não conseguem, ou das palavras que deles se escondem.

* * *

E que vozes pronunciam — ou não — estas palavras? Vozes risonhas e erradas, vozes receosas, atenciosas, envergonhadas. Vozes muito doces e ao mesmo tempo quase tristes. Vozes que permanecem ao longo do tempo. Ouvem-se vozes em todo o lado na escrita de Maria Judite de Carvalho.

A voz de Mercês, por exemplo, é a par com os seus olhos verdes o elemento que surge inalterado, ao fim de tantos anos, quando a velhice atingiu toda a frescura da sua juventude. Em “As Palavras Poupadas”, a empregada de Graça, Piedade, tem uma voz monocórdica e cinzenta; a de Claude é «voz incerta, às vezes gritada, sempre monocórdica» (CARVALHO 1961: 12) mas verde-zinabre.

A voz do pai de Mariana é uma «voz muito doce, quase triste» e a voz de Luís Gonzaga terá mais tarde afinidade com esta mesma voz consoladora do pai. Quantas vezes estas vozes correspondem à essência e “destino” dos seus donos, retratando-os de forma sinestésica.

A voz de Paula chegava-lhe intacta de alguns quilómetros de distância, grave, cheia, arredondada, levemente pomposa, sem a menor aresta, a menor falha na sua superfície. Era uma voz consciente do seu próprio valor ou então — também era possível — das suas limitações. (CARVALHO 1963: 9)

Através desta adjectivação da voz, é-nos transmitida toda a função de Paula na narrativa: é a amiga *de bem*, «pomposa», consciente de si e, por isso, sem inquietações,

sem contemplações. Sabe o seu papel e conhece as suas falhas, e também o que precisa de fazer para as disfarçar; pertence *àquele* tipo de pessoa cheia de facilidades, ou pelo menos sem aparentes inquietações.

Por vezes, a primeira recordação do passado chega através da voz, e os dois tempos cruzam-se desta forma:

Uma voz diferente, ora dominada, ora demasiado liberta, agora estática, logo veloz. Havia invisíveis obstáculos que se opunham à propagação de som, danificando-o ou retendo-o, e de vez em quando um campo aberto que o aumentava perigosamente. Para onde fora a voz que era sua, tão fácil e clara, a sua voz moça que ela costumava lançar por ali fora como a uma serpentina vermelha? (CARVALHO 1963: 161)

Esta é a voz de Teresa, que surge assim, de bem longe, para o momento presente do major Amílcar Moraes, em “Anica nesse Tempo” de *Paisagem sem Barcos* (1963), quando Adriana desfaz as dúvidas do major sobre de onde ele a conhece. O primeiro vestígio recuperado de Teresa é a sua voz — e onde estaria agora essa voz —, tão particular, a sua voz de juventude que lançava, sem cuidados ou contemplações sobre quem podia ferir.

O conto “A Estrela, coitada” (*Além do Quadro*, 1983) centra-se na voz de Estrela, seu único apanágio e completamente desfasada do seu aspecto exterior. Por um lado, «o seu resto ingrato, feio mesmo, o seu corpo deselegante» (CARVALHO 1983: 102), e por outro,

Uma voz que, a falar disto e daquilo, de coisas, enfim, simples como a vida, sorria às vezes, chorava, era verde, vermelha ou azul, negra ou luminosa, mas nunca por nunca ser cinzenta. Não era uma voz musical mas dramática, isso sim. Sem nunca transbordar do invisível leito por onde, vagarosa, deslizava, sabia transmitir esperança ou desespero, entusiasmo e cansaço, serenidade e exaustão. Era uma voz baixa, mas rica, de uma matéria suave que podia subir um pouco, sem exageros, e então era como se as palavras que usava fossem muito vivas e mais verdadeiras que as das outras pessoas. (*Ibidem*, pp. 100-101)

Este desajuste entre voz e rosto causava imensa estranheza nos seus interlocutores, que elogiavam muito a sua voz, mas sublinhavam do mesmo modo o contraste entre as duas dimensões; a sua voz única, em cujo leito as palavras deslizavam para comunicar de forma rigorosa «esperança, desespero, entusiasmo e cansaço, serenidade e exaustão», veículo de verdade, irá cumprir o seu destino, quando Estrela, solteira sem pretendentes, decide sair de casa dos pais e vai morar sozinha.

A partir daqui inicia-se a «idade telefónica de Estrela» (*Ibidem*, p. 102), com os serões passados a falar com cavalheiros disponíveis, um segredo mantido de todas as pessoas, e em que se inventava uma outra Estrela, às vezes loira, ou morena, ou de olhos verdes, uma imagem de si que correspondesse em pleno com a sua voz bonita. Mas quando eles tentavam encontrar-se com ela, vê-la, Estrela recusava sempre, inventando desculpas, de forma a proteger esta imagem de si, ficcionada, idealizada, e projectada assim na sua voz, perfeita, ao telefone.

III.

A IMAGEM NO FUNDO DO ESPELHO

O espelho quadrado lançou-lhe em rosto o sorriso de agora, que lhe surgiu maquinalmente na boca. O fim da tarde dava uma estranha profundidade às coisas e ela era simplesmente uma coisa, uma imagem qualquer apagada, a boiar na escura transparência das águas tristes e solitárias do seu aquário pessoal. [...]

— “O Aquário”, *Flores ao Telefone* (2018) p. 62

A seu lado havia um grande espelho que de vez em quando lhe oferecia fugazes imagens turvas, esverdeadas e aquáticas de si própria.

— “As Palavras Poupadas”, *As Palavras Poupadas* (1961), p. 24

Esquece-se em frente dos espelhos, principalmente do grande, do hall. Vai avançado devagar, estaca como se não pudesse dar mais um passo ou como se dá-lo fosse perigoso, portanto desaconselhável. O espelho é, de súbito, um lago imóvel e a sua imagem reflecte-se com nitidez na água de vidro. A luz é fraca e isso ajuda a profundidade dos pegos. E ela boia à superfície, desfaz-se, refaz-se.

— “Seta Despedida”, *Seta Despedida* (1995), pp. 12-13

A expressão do «eu» é procurada, ainda que tantas vezes não bem sucedida, pois esbarra na incompreensão ou no desencontro com o próximo, esbarra na própria incapacidade de usar a palavra. Mas as personagens de Maria Judite vêm-se, contam-se, confrontam-se em vários momentos; vêm o seu reflexo num espelho, no seu diário ou na caligrafia das suas cartas, papéis escritos, em fotografias.

Lagos ou aquários pessoais, os espelhos reflectem estas mulheres circunscritas a um espaço sem portas ou janelas; são inescapáveis e perturbadores pelo exercício a que obrigam: a olhar, a ver imagens de si próprias, múltiplas e fluidas. Como diz Graça, os espelhos são feitos para as pessoas se estudarem, onde descobrem as expressões que desconhecem de si próprias, obrigando a um confronto sem tréguas com a imagem projectada do «eu» no mundo e o que esta implica:

A seu lado havia um grande espelho que de vez em quando lhe oferecia fugazes imagens turvas, esverdeadas e aquáticas de si própria.

Fugia sempre a sentar-se perto de um espelho. Os espelhos, pensava, eram feitos para a gente se estudar, de frente ou a três quartos, com atenção, durante alguns segundos, e para depois deixarem de existir. Mas aqueles que reflectiam sucessivamente dezenas, centenas, milhares de imagens suas, em movimento, perturbavam-na. Vi-as mesmo sem as olhar. A mão a ir lentamente até à boca, o cinzeiro onde a cinza (a sua?)

ia tombando muito ao de leve. As expressões que ignorava e lhe eram lançadas em rosto, traiçoeiramente. Um filme projectado para uma sala inteira. Ela, oferecida ao mundo sem o saber. (CARVALHO 1961: 24)

No fundo, reconhece-se, mas aqui a imagem não fica bem definida, como seria de esperar. As águas são turvas e ela está disseminada em «milhares de imagens», não há como fixar a primordial, a sua origem. O reconhecimento de si é acolhido com estranheza e uma certa sensação de irrealidade — será mesmo ela ali? — e de espectáculo projectada pelo espelho, com as expressões, implacáveis representações de si, que desconhece mas é assim obrigada a descobrir e enfrentar.

De novo, para os outros este espectáculo é pacífico, fácil de lidar; para estas mulheres não tanto:

[...] e ela era simplesmente uma coisa, uma imagem qualquer apagada, a boiar na escura transparência das águas tristes e solitárias do seu aquário pessoal. Os outros passam e olham, lêem o nome, seguem adiante, já se esqueceram. Pagaram o seu bilhete à entrada, podem parar e ler o nome. E seguir adiante. E esquecerem-se. Podem fazer isso tudo. Estava sozinha, de bilhete na mão, a olhar para si própria dentro da montra de água onde se exhibia para seu próprio regalo. Regalo? Era um espectáculo fascinante a que ela fugia sempre que possível. [...] Agora, porém, deixou-se ficar para trás, distraída, e foi apanhada na armadilha da sua própria imagem. Já não podia fugir. Estava amarrada de pés e mãos.

O seu rosto turvou-se, perdeu de súbito a nitidez, transformou-se numa leva mancha esbranquiçada a boiar na superfície rugosa e barrenta. Numa Lua chata e sem expressão. (CARVALHO 2018: 62-63)

Os outros deixam a sua imagem para trás ou avançam sem se deixarem enredar numa crise mais profunda, adoptando uma atitude mais utilitária e pacífica com a sua própria representação. Por outro lado, o «espectáculo fascinante» que lhe devolve o olhar, no entanto, é assombroso e por isso impele à fuga. O que o espelho lhe devolve é uma imagem apagada de si, em águas turvas com uma leve ondulação, de expressões maquinais; ela peixe, presa naquele espaço exíguo a que tinha de constantemente dar a volta, trocar de lugar às coisas para conseguir ela própria permanecer.

Riu-se, riu por ali fora, e no aquário o peixe já sem formas, quase apagado pela hora, diluído em noite, riu-se também, e isso agitou a superfície tranquila e rasgou a imagem em farrapos, que ondularam à sua volta. Ela dizia-lhe que sim, que era feliz. E ele acreditava. Em tudo. Em tudo. [...] Não parava de rir, não podia, era mais forte do que ela. E o peixe, inexpressivo, continuava a rir também, todo em pedaços,

perdido aqui e além no seu exíguo metro cúbico de água turva.
(CARVALHO 2018: 64)

N””OAquário”, a personagem central encontra de si uma imagem fragmentada, estilhaçada «em farrapos», uma fenda criada pela constante necessidade de reafirmação da felicidade perante o *outro*. Um «eu» de angústia, inteiramente muralhado, e um eu exterior que *só podia feliz*, para sossego de outrem: uma imagem dúplice reflectida naquelas águas escuras e baças.

A escuridão sente-se ainda em “Seta Despedida”, com a luz fraca do reflexo especular que envolve esta imagem — desta vez — de contornos claros de uma sensação de abismo; e de um sopro de morte, com as sucessivas reencarnações desta mulher aqui enclausuradas.

O espelho é, de súbito, um lago imóvel e a sua imagem reflecte-se com nitidez na água de vidro. A luz é fraca e isso ajuda a profundidade dos pegos. E ela boia à superfície, desfaz-se, refaz-se.
(CARVALHO 1995: 12-13)

Nos três contos — “As Palavras Poupadas”, “O Aquário” e “Seta Despedida” — é transversal esta ideia da estagnação evocada pelo espelho, central na construção destas narrativas: elas bóiam à superfície destas águas e, apesar de parecer existir em alguns momentos uma ruptura ou mudança, e apesar de existir essa vontade — de pintar o cabelo ou comprar um batom diferente ou de se apresentar de forma irreconhecível para os outros —, tudo permanece igual. A morte anunciada nunca chega a ser cumprida.

Em outros momentos, a descoberta é marcada pela imagem fotográfica. Já abordámos a centralidade do momento da fotografia em Gouveia enquanto momento de ruptura em “Tanta Gente, Mariana” e a centralidade de um outro retrato, o da sua mãe que parecia sorrir-lhe. D. Glória tem vários retratos — da irmã, do marido — ao passo que Mariana tem consigo apenas o seu, tirado por António no momento em que ambos enfrentam o fim do casamento. E este seu retrato, onde está «de braços pendentes, encostada a uma árvore» (CARVALHO 2010: 43), acompanhou-a em todas mudanças, inclusive na derradeira:

Vou hoje para o hospital. Julguei que podia morrer neste quarto mas não, ainda não. Meti na mala o meu retrato talvez me deixem olhar para ele, não sei. A D. Glória vestiu-me como se eu já estivesse morta. Pôs-me o chapéu da pena, embrulhou-me no casaco, fez-me calçar umas meias suas porque eu não tinha nenhuma sem buracos. Estamos ambas à espera do táxi que a Augusta foi buscar. A D. Glória vem também. É como se fôssemos ambas no meu enterro. (*Ibidem*, p. 69)

Sabe-lhe bem olhar para este retrato, diz a certa altura Mariana. Evocado em quatro momentos da novela, é a única constante nas sucessivas mudanças de casa, sendo testemunho da morte daquela sua vida, o fim de possibilidade da maternidade e a constituição de família com António; mas este momento, capturado para sempre nesta fotografia, retém para além disso a memória e a *presença* de António:

Sei agora porque guardei sempre comigo o retrato que o António me tirou em Gouveia e em que estou encostada à árvore. É o único que tenho dele. Ele está presente, dentro dos meus olhos bem abertos.
(*Ibidem*, p. 60)

Será talvez a única manifestação material de que essa vida existiu mesmo, tudo o que restou dela: é um «certificado de presença»⁴² de António nos seus olhos — que outrora foram bonitos, iguais aos da sua mãe, não esqueçamos — e que agora ajuda a mitigar um pouco a solidão. «A Fotografia não diz (forçosamente) *aquilo que já não é*, mas apenas e de certeza *aquilo que foi*.» (BARTHES 1981: 120) — trata-se de facto de uma ratificação da realidade daquele momento, de António e do fim daquele período sentido como interlúdio da sua solidão, transformador do seu olhar, profundamente marcado por tudo o que foi.

Uma fotografia será também momento de morte, constituindo uma ruptura estrutural na narrativa de “Seta Despedida”. Aqui, à semelhança do retrato de “Tanta Gente, Mariana”, a fotografia encontrada anos mais tarde, por entre velhos papéis e álbuns, produz materialmente a sensação do fim, de qualquer coisa que morre, e aqui de forma bastante violenta:

Ouviu a voz do pai, de máquina em riste: “Vou disparar.” A voz estava perdida no tempo, mas ela ainda a ouvia às vezes, quando não esperava, quando não estava a pensar nisso. “Vou disparar!” Disparar como se fuzilhassem. Ela, encostadinha a uma árvore de um jardim qualquer, e, na sua frente, o pelotão de execução, melhor, o fuzilador. A palavra existiria, fuzilador? E havia no seu peito um pequeno receio duro e doloroso de fim, depois de uma ressurreição sem glória, porque nem a morte nem a vida eram importantes. (CARVALHO 1995: 18-19)

A fotografia meio apagada, como a sua memória, é testemunho desse fim. O pai-fuzilador é a figura central para o abalo, descrito como «um homem claro, lento e ausente» (*Ibidem*, p. 9) e cujo raro sorriso servia como uma atenção especial concedida, distante do quotidiano da família, embrenhado no seu jornal.

⁴² V. BARTHES 1981: 122.

“Pronto. Fica como ficar”, disse o pai, aborrecido, sentou-se no banco, perto da árvore. A mãe apertou o casaco contra o peito e disse: “Começa a estar frio.” Mas, de súbito, duvida, pensa: Seria a mãe ou a outra? Qual delas teve frio na tarde da fotografia? (*Ibidem*, p. 19)

Esta é uma morte da infância e da família, que nem na memória encontra regaço. Não há retorno, tudo está inevitavelmente traçado: «E o tempo foi passando. Seta despedida não volta ao arco.» (*Ibidem*, p. 19)

O que permanece são estas marcas produzidas pelas «máquinas de segurar o tempo»⁴³: eternizam aquele instante, cristalizam António nos olhos de Mariana e recuperam a voz do perdida no tempo do pai, para a capturar de vestido azul com «os olhos muito abertos, queixo no ar, braços fininhos escorridos ao longo do corpo». E ela reencontra-se, assim, passados tantos anos, encostada à árvore «muito séria. Macambúzia talvez fosse mais certo» (*Ibidem*, p. 18); encontra-se perante o fim, uma morte de si e do seu quadro familiar e uma ressurreição.

Fotografia é contingência: «Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a sua maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que nós vemos.» (BARTHES 1981: 20), sendo impossível apartá-la do seu referente, o que ela mostra, aquilo para que ela aponta o dedo, é a imagem revelada — e redescoberta — do momento que ela captura, cristalizando-o para sempre.

Ao longo de “Paisagem sem Barcos”, Joana debate-se com a sua própria incapacidade de explicar o que quer que seja, conseguir explicar os seus pensamentos, sequer a si própria — são feitos de muitas coisas que ela própria baralha e acaba por não saber destrinçar. Num dos telefonemas com Paula admite:

“Sou uma ilha, Paula.” Sim, uma ilha pequena, sem arquipélago, e à volta o oceano desconhecido e um nevoeiro tão denso que não deixava ver os barcos, se os havia. Mas era natural que os houvesse. Há sempre barcos em volta das ilhas. Estivera um dia numa ilha assim...
A voz de Paula ria na sua sala, no seu divã. “Todos o somos, não és original.”

“Mas eu sou aquela ilha.”

“Que tinha ela de extraordinário?”, perguntou a voz, bocejando.
Era pequena, disse Jô, e com praias de cascalho, não muito belas, voltadas para oriente. O sol abandonava-as a meio da tarde e então fazia frio e a água ainda há pouco morna e confortável tornava-se gélida, matéria opaca, cheia de vida, de morte e de mistérios. Só havia uma

⁴³ Maria Judite de Carvalho numa crónica para o “Suplemento Mulheres” do *Diário de Lisboa* de 8/11/1976. In *Este Tempo*, 1991. Ed. Caminho, pp. 34-35.

coisa a fazer, subir, subir à procura de um resto de sol. Mas do lado ocidental era o reino das gaiotas e dos rochedos a pique. Coisas só para olhar. Ruídos que eram silêncio. E acabava sempre por regressar à tenda onde estava acampada com uns amigos. Cansada. Farta. A querer ir-se embora e sem partir. (CARVALHO 1969: 98-99)

Isolada, sem pontos de referência à sua volta, Joana está como que imersa numa atmosfera densa que não permite qualquer ponto de fuga — perceptível, pelo menos, para si de tão enredada nesta obscuridade. É um estado talvez bipolar reflectido nesta imagem, com um lado solar quente e acolhedor e um lunar que, quando chega, altera completamente a paisagem, trazendo consigo frio e morte, o desconhecido. E mesmo a fuga a esta escuridão faz descobrir do outro lado o abismo: «Coisas só para olhar. Ruídos que eram silêncio». Joana é esta ilha como que dilacerada, dividida entre uma resignação cautelosa e os momentos de maior desespero, conservando-se sempre imóvel mesmo quando toma a decisão de partir.

“Mas a tua vida é que é uma ilha, não tu.”

“Sim, a minha vida”, concordou João. “Mas o que sou eu sem a minha vida, o que somos nós sem ela?”

“Bem, é tarde, vou deitar-me”, disse Paula. “E o teu caso, na mesma?”

(*Ibidem*, p. 99)

A sua vida, as suas circunstâncias, concorrem sempre para este estado de coisas. Paula não a compreende, não procura elaborar este curso de pensamento, agindo também ela como bloqueio, pois beneficiava de uma certa felicidade hereditária: «A felicidade, porém, estava nela, nos seus cromossomas», pensava Joana. Para Paula e para Mário também, para esse tipo de pessoas «hábeis em procurar a felicidade e em encontrá-la» a vida tomava sempre caminhos pouco espinhosos, sem grandes resistências, são pessoas, no fundo, capacitadas para viver (*Ibidem*, p. 97).

Joana faz de si este auto-retrato, partilhado com a sua amiga de infância numa das inúmeras conversas telefónicas que partilham ao serão, preenchidas pelas novidades diárias da vida social e familiar agitadíssimas de Paula, os seus pequenos problemas e apertos, considerações sobre a vida no geral e do caso de Joana em particular, algumas incursões no passado que deixavam João sempre um pouco ansiosa. É um retrato a que chega quase no final da novela, antecipando uma derradeira tomada de decisão, em que revendo a agenda mental do dia seguinte resolve sair daquele abismo e esperas eternas; havia sido uma «daquelas noites», em que dos sonhos foi sendo acordada uma parte de si pelos ruídos exteriores da madrugada que anunciam um novo dia:

O resto, o mais importante, estava ainda bem fundo, escondido ou esquecido, perdido talvez, lá onde nenhum peixe-imagem deslizava. Por entre algas, búzios mortos e esqueletos de navios. (*Ibidem*, p. 101)

Joana já não bóia, não permanece à superfície; está uma parte de si, a mais premente, mesmo afundada junto dos seus destroços, despojados no fundo deste seu mar.

A vida, intuitiva para todos os outros, é para Mariana e para as suas “vizinhas” e “vizinhos” algo constantemente falhado por mais voltas que se dê, muros que se tentem saltar. São, efectivamente, uns falhados da vida; mas não encontramos aqui capitulação: vivem da maneira que podem, com as mentiras com que se enganam e as certezas que repetem *ad infinitum*, mesmo que isso pareça estranho aos outros e estes não o compreendam, preenchendo os espaços da sua existência como lhes é permitido.

Mariana espera a morte em dias de maior ou menor angústia, escrevendo-se em papéis, cartas nunca enviadas, diários. Na página a caligrafia envelheceu consigo, vê-o agora, acompanhando o declínio do seu corpo, antes uma letra miúda — «Mais firme, mais igual, mais redonda» — e agora engelhada como o seu «próprio corpo de seios flácidos, de carne desbotada e só» (CARVALHO 2010: 43). «Papéis bordados a letra miúda que eu desconheço» (*Ibidem*, p. 43): palavras, frases, fragmentos de outro tempo, outra Mariana bordada nestes papéis, com que enche o cesto dos papéis, agora irreconhecível, tal como a sua própria caligrafia, feita corresponder com o seu corpo. Roland Barthes fala da escrita como uma perversão: «quer dizer: uma prática que visa abalar o sujeito, dissolvê-lo, dispersá-lo na própria página que ele escreve.» (BARTHES 1975: 16).

Mais adiante:

A perversão é intransitiva; a figura mais simples e mais elementar da perversão é fazer amor sem procriar: a escrita é intransitiva nesse sentido, não procria. Não fornece produtos. A escrita é efectivamente uma perversão, porque na realidade se determina do lado do gozo. (BARTHES 1975: 32)

Para Mariana, a escrita ressurgiu quando de alguma forma serenou face à perspectiva da morte e as páginas agora escritas funcionam como arma contra esse vazio, neste estado em que está vazia de todas as pessoas e de todas as palavras que superficiais e fúteis — e tão necessárias, percebe agora Mariana — ajudam a existir. Mariana,

perfeitamente consciente da sua «existência falhada»⁴⁴, reconstrói os amontoados da sua vida através da escrita, ainda que sem destinatário, batendo-se por um avanço ou uma forma de ultrapassar a sua dor e os seus traumas, procurando até novos trabalhos, novas esperanças, mas este parece vedado sempre pelo rol de desfortúnios que caracteriza sua vida. O destino é irrelevante: importante mesmo é o exercício da escrita, o contar do eu, a tentativa de reflexão através da narrativa, pois à sua frente, confronta-se apenas o fim, à espera do táxi com a D. Glória que a irá levar ao hospital, pois nem na morte consegue escolher:

É o meu fim, o único. Não posso escolher outro, não há outro para mim: Pela primeira vez alguém me vem buscar, alguém me procura. Por que não hei-de estar feliz, eu, a escolhida?
E não posso. Sinto-me violada e virgem. Muitas coisas em mim e completamente vazia. Vazia porque até a esperança se foi. A esperança mas não o meu desejo de viver. Mesmo neste quarto que tem um cheiro mau que eu já não sinto, mesmo com o António longe de mim e o Fernandinho a beijar uma mãe que não sou eu, mesmo assim eu queria viver. Como sei. Como posso. E a vida a gastar-se cada dia mais, a gastar-se sem eu a ter vivido. (CARVALHO 2010: 68)

Mariana conta-nos o retrato da sua existência falhada, interpela-nos com um sentimento, às vezes forte outras apaziguado, de uma profunda tragicidade que desde cedo cobre a sua vida: teria sempre de acabar assim, é este o fim à espera e esperada pela morte, sem forças mas com uma vontade de ainda assim permanecer da maneira como tem sabido viver. Para trás, uma vida fora de sítio, com ela deslocada do enredo que gostaria de ter vivido — o seu amor, o seu filho tão desejado e idealizado, nomeado —, mas nada mais lhe resta: apenas o chapéu da pena com os dois buracos da traça (que a D. Glória, diligentemente, lhe pôs) e o seu retrato, únicas provas de vida: o contar de si própria.

* * *

⁴⁴ «Agora estou aqui e nem de ler sou capaz. Sei que vou morrer e essa certeza basta-me, é como que calmante. Perante ela tudo desaparece. Mas às vezes também tudo vem, é conforme a cor dos dias. Os cinzentos correm moles, desconsolados, amassados com lágrimas. Os negros, gasto-os a desfiar para mim própria toda a minha existência falhada. Acontece-me pensar se essa existência teria sido diferente, melhor, senão mais longa pelo menos mais bem aproveitada, tendo eu procedido de outro modo, seguido por outros caminhos. E não. Não fui eu que resolvi. Não fui eu a abrir as mãos que, vejo-o agora, já estavam abertas.» (CARVALHO 2010: 40-41). A esta definição da vida como «falhada» não deverá ser alheia a igual conclusão de João da Ega, em *Os Maias*: «Falhamos a vida.»; da mesma forma, a esperança que para os dois amigos parece despontar no capítulo final, quando Carlos da Maia e Ega correm atrás do americano — «Ainda o apanhamos» —, não é possível para Mariana, no entanto: apenas lhe resta a doença e a fatalidade.

Serão assim pequenos Sísifos da vida quotidiana? Levam as suas pedras, montanha acima, castigados pelos deuses, pelo destino, sem que as suas acções tenham qualquer influência nas suas circunstâncias, pois não há nada a fazer, quando chegados ao cume da montanha, quase a mudar de rumo, a pedra rola de novo até ao fundo, e recomeça tudo de novo.

Fecho a janela, escondo a cabeça debaixo da almofada só para dar por eles, para ficar só. E também para ter vontade de chorar e sentir-me bem infeliz. É então como se atingisse finalmente o ponto mais elevado do monte e ficasse por isso mesmo extremamente calma, preparada para a descida. (CARVALHO 2010: 39-40)

Mariana encontrou o seu fardo, e caminha até ao cume, com a sua solidão e tristeza, fechada naquele quarto, e sem amargura na descida. Sente-se infeliz, e sente-se bem no recanto da sua infelicidade, único cenário possível e apaziguador.

Valerá a pena ter em mente Camus, quando diz:

Nesse instante subtil em que o homem se volta para a sua vida, Sísifo, regressando ao seu rochedo, contempla essa sequência de acções sem elo em que se torna o seu destino, criado por ele, unido sob o olhar da sua memória, e selado em breve pela sua morte. (CAMUS 2007: 128)

No instante da descida, Sísifo contempla a sua vida e o amontoado de fragmentos que a constitui, e sai fora da sua tarefa predestinada, sozinho consigo próprio, descendo livre desta sua realidade mundana e mecânica, num momento de consciência.

Na vida destas personagens, despontam aqui e além momentos de consciência, de descida, virados para si próprios no fundo da mais profunda solidão, desesperadamente ponderados na sua infelicidade, carregando depois o seu fardo, o seu pequeno destino, impossibilitados de fugir.

IV. CORRER PELO PASSADO FORA

*É uma sensação desagradável, a de nos soltarmos do tempo presente e
corremos pelo passado fora até onde está um
chapéu-de-chuva à nossa espera.*
— “Além do Quadro”
Além do Quadro (1983), p. 20

Na escrita novelística, Maria Judite de Carvalho é antecédida cronologicamente por Irene Lisboa, e os dois nomes surgem amiúde entrelaçados quando falamos de literatura portuguesa no séc. XX, em particular de literatura escrita no e do feminino. Percebe-se porquê: a expressão da solidão, os mecanismos de rememoração e da memória, consumadas na escrita. Saramago coloca-as igualmente no mesmo plano. Temos presentes *Começa uma Vida* e *Voltar atrás para quê?*, novelas cujo papel da memória é central, reconstituindo assim os períodos da infância e adolescência através da escrita — e afinal o mesmo gesto de Mariana.

No centro do enredo de *Começa uma Vida*, novela publicada em volume em 1940, sob o pseudónimo de João Falco, encontramos uma menina, órfã de mãe (na verdade fugida), criada pela madrinha e pelo pai⁴⁵, entre o mundo rural da quinta de família e os internatos no colégio em Lisboa. Neste relato desfilam todas as figuras da sua infância e adolescência, mesmo os factos da sua “pré-história” ou da sua idade muito precoce, da qual não poderá ter memórias, mas ainda assim contados aqui “por ouvir dizer”, cenário de personagens retomado na novela *Voltar atrás para quê?*, cuja primeira edição é de 1956, esta no entanto na terceira pessoa. *Começa uma Vida* é, na verdade, um manifesto de uma literatura (auto)biográfica, das suas venturas e dos seus limites:

Neste momento reconheço perfeitamente que não estou escrevendo um romance, ou aquilo a que vulgarmente se dá esse nome... Reconstruo e não invento. Investigo da minha vida passada, sacudo-a com curiosidade, e às circunstâncias que a acompanharam. Tudo isto para mim é tema que exploro com indizível e inclassificável interesse. Tudo esteve dormindo comigo longuíssimo tempo, à espera do minuto de despertar; para naturalmente se sumir depois para sempre...

⁴⁵ «Aquele homem era o pai e ocupava-se de nós. Este ocupar-se de nós era dar-nos uma certa atenção, dedicar-nos uns cuidados meio distraídos mas teimosos, benevolentes e muito fora até dos seus habituais.» (LISBOA 1993: 31)

Como disse, não estou trabalhando numa ficção, estou a desfiar sedimentos e raízes de uma vida; de uma ou de várias.» (LISBOA 1993: 75)

Esta criação biográfica não nasce do mesmo lugar que a de Mariana, confrontada com a morte, mas serve o mesmo propósito, a busca de algo, de uma origem e de um testamento. Une-as o mesmo gesto de reconstrução de um passado, e o dizer de um *eu* necessariamente filtrado pela memória, do «desfiar sedimentos e raízes de uma vida», com todas as personagens de que dele fizeram parte. No “Prefácio” de *Voltar atrás para quê?*, Paula Morão considera que este «é, portanto, um livro de memórias e sobre a memória, as suas funções e utilidade, mas da memória de um sujeito que se busca a partir de uma ferida mortal»⁴⁶ sendo esta ferida mortal a orfandade.

A busca de Mariana é de outra índole, por diferentes razões, escrevendo-se a si, quando por último serenou e aceitou o seu fim. O seu desfiar de memórias é ora cheio de seguranças, como a noite em que António conheceu Estrela em Paris, ora impreciso, e para si as memórias dos sentimentos parecem perder-se:

É estranho, mas os anos passam e nós recordamos pormenores antigos com uma nitidez quase fotográfica, ouvimos uma frase com a voz que a disse, mas aquilo que sentimos em determinada altura deixou-se ficar lá atrás no passado, morreu com o próprio momento» (CARVALHO 2010: 46-47)

Com a passagem do tempo, sobretudo do tempo interior, a memória torna-se falível e inadequada — «Como hei-de vê-lo de novo como ele era então, eu que tenho trinta e seis anos e que sou uma velha de trinta e seis anos?» (CARVALHO 2010: 46) — mas ainda assim torna-se necessário contar este passado, exercitar esta rememoração muitas vezes inconsequente, sem propósito.

E por vezes, surgem do passado elementos que vêm desestabilizar o precário equilíbrio da vida de agora. Em “Anica nesse Tempo”, o major Amílcar Moraes reencontra Adriana Moura, por acaso, num serão em casa de amigos; sem a reconhecer, mas fixado nesta mulher misteriosa, com a certeza de a já ter visto antes, deambula um pouco entre os grupos de convidados, meditando sobre o seu casamento falhado e a sua vida, sentindo-se profundamente desadequado, sempre na sua farda de militar, que não despe nunca, e agora sozinho a enfrentar estes «artistas», que se prepararam para o palco que é as reuniões mundanas da sociedade.

⁴⁶ V. prefácio de Paula Morão em *Voltar Atrás para Quê?* (1993), Editorial Presença, Lisboa, p. 10.

«Em que está a pensar, major?» (CARVALHO 1963: 149): imerso nos seus pensamentos o major não havia dado conta de que Adriana se havia aproximado de si; também ela, mais sub-repticiamente, havia fixado nele o olhar e partir desta interpelação — «em que está a pensar» — finalmente se reencontram. Muitas vezes interrompido pelos demais, ao longo do conto retomam este diálogo para relembrar o passado de alferes do major e a grande paixão de juventude. Uma história trágica, como muitas histórias de Maria Judite, de desencontro amoroso entre o major e a rapariga que conhecera no seu tempo da tropa em Elvas — Teresa é um nome que ressoa, «lançado assim tão solto, tão sem raízes». De súbito tudo fica claro, e a memória da própria Adriana e do último encontro com Teresa são escavados da memória e surgem em pleno; Adriana era «Anica nesse tempo», uma jovem de quinze anos, «ajuizadamente sentada numa cadeira de palhinha» (CARVALHO 1963: 160), testemunha nesse dia do caso amoroso entre a irmã Teresa e o major e decisiva nesta história de amor trágica, forçando a irmã a contar ao marido toda a verdade. Desde a sua transferência de Elvas que o major não tinha notícias de Teresa, pelo que não soube da sua depressão e apatia; soube apenas do desfecho trágico do seu marido, que lhe tinham dito ter-se suicidado por causa de um desfalque, e o major não mais pensou no assunto, ficou para ele arrumado. Mas este reencontro com Anica, deitou essa história por terra: José, um homem bom, não aguentou o desgosto e suicidou-se no seu escritório. Teresa entretanto refez a sua vida e casou, indo viver para Lourenço Marques uma vida confortável e de senhora. Nessa noite, o major não foi para casa e deambulou pela cidade a pensar nesse episódio, no marido de Teresa que havia estado só, tão só, na vida e na morte, vítima de atitudes irreflectidas da juventude alheias. Pelo menos nessa noite, foi resgatado dos escombros da memória e teve existência nos pensamentos do major.

No já citado conto de *Seta Despedida*, “Impressões Digitais”, José vive rodeado pelos objectos que lhe são testemunho do passado, de um tempo em que a mulher viva cuidava da sua casa e tentavam os dois ultrapassar a morte do filho em circunstâncias incertas na guerra, tempo em que ainda ouvia a música da viola do filho desde o seu quarto vazio e que não podia suportar; depois a mulher morreu e ele reformou-se e agora toda a casa é um tumulto de recordações, por onde passeia e vê (mas não ouve, perdeu todos os sons — a viola, as vozes deles) nos objectos que preenchem estes espaços, com que preenche os seus dias de agora também vazios, a confirmação de uma vida, de um passado:

[...] e sentia, porque era mais uma sensação do que um pensamento, que elas eram uma espécie de marcos ou até de documentos, pontos de referência, enfim. Sem a sua constante presença não teria de certo tantas memórias, tantas certezas ou quase certezas, não saberia se isto ou aquilo fora realidade ou estivera simplesmente num dos seus sonhos pequenos e nítidos que eram como que fotografias *à la minute* coladas na branca folha das últimas horas da noite.» (*Ibidem*, p. 74)

São os seus livros de História, que lhe permitem *sentir* a realidade desta vida passada — distinguindo-os dos sonhos com que preenchia as noites — com a presença agora gritante, aguda, de todos estes objectos, para romper o vazio e ausência de sentido; são uma ajuda à sua sobrevivência, são mesmo a única forma de existir, através deles. E o choque é tão profundo quando se apercebe que depois da sua visita à irmã a mulher-a-dias os havia levado, roubado tudo o que achou ser de valor material, sem se aperceber que lhe estaria a levar também as memórias, a única possibilidade de recordação, que acaba por morrer: com o roubo das memórias do seu passado é também levada a sua única possibilidade de existência.

* * *

O início era Mariana Toledo, o fim é uma personagem sem nome, cleptomaníaca, que partilha com este universo de mulheres e homens a mesma desadequação e falta de oportunidade. “Seta Despedida” abre, tal como a maioria das outras obras, o livro epónimo. De “Tanta Gente, Mariana” para “Seta Despedida” perdemos todos os nomes próprios, à excepção da dúvida Ivette/Arlette, o gato *Aristides* e a amiga de infância Isis, que ia brincar a sua casa e a quem o pai cumprimentava com um «Olá, deusa!» (*Ibidem*, p. 11). Esta não nomeação da personagem principal coincide com a sempre presente dúvida existencial, que também aqui existe: um “quem sou?” ecoa por todo o lado, cada vez mais angustiante.

O conto inicia-se com a descrição de cada elemento da família, o seu catálogo de raízes e cenário, e da inconstância da imagem do «eu criança» da personagem, que vai e vem, e desta sucessão de diferentes *eus*, nunca em transições pacíficas e que culminam neste momento, nesta mulher com o seus segredos e estratégias de sobrevivência. E fala também da perda e distância, de todas as pessoas que morreram, de todas as que partiram e que aos poucos se tornaram recordações mais ou menos difusas,

Todas as pessoas foram morrendo, mais tarde ou mais cedo, de mortes diferentes que podem ter sido a chamada morte ou a chamada vida, e acabaram por desaparecer dentro de uma cova e cobertas de flores,

outra talvez à superfície, na outra ponta da cidade ou do outro lado do mar. Foram-se tornando vagos habitantes de uma mente desmemoriada, como eram, que vozes tinham? (*Ibidem*, p. 11).

Aqui, até a voz é irrecuperável dos sedimentos da memória, frisando a falta de estrutura constitutiva do «eu», sem matéria onde assentar as suas raízes, tornado sujeito assim vagueante, impossível de fixar. Pessoas que morreram (algumas sem nunca mesmo ter vivido), pessoas que desertaram da sua vida e foram para outros lugares, e ela, «mente desmemoriada», no mesmo lugar e fora de si.

Podemos dividir “Seta Despedida” em dois momentos: um primeiro de rememoração e reflexão interior, um segundo do presente possível desta mulher, já casada e sem filhos, que recebe em casa os amigos em jantares sempre de hora e dia certos. Neste primeiro momento, vemos a descrição da saída do pai de casa, após uma discussão com a mulher, que antecede o dia de escola em que a personagem é apanhada por ter roubado uma caneta à colega, e depois a doença e a mudança de escola.

Tanto a presença do pai, que de tempos a tempos voltava com aquele «Vou disparar», tanto a presença atenta da mãe de agora, marcam este presente de dúvida e indefinição, que não encontra corroboração, para este engano de vida, e sempre presente o desejo de ser outro, que esbarra na impossibilidade de avançar, mudar, de viver. Há uma eterna espera de qualquer coisa, nunca exactamente definida, condenada sempre a uma viciosa sucessão de mortes e ressurreições: as crianças que foi, e se sucederam, são imagens esvaídas, como outros aspectos do seu passado, e o *agora* o que é?, um mundo a preto e branco, sem grandes contrastes, numa sucessão de primeiros sábados do mês, ocupados com jantares de amigos, e o quotidiano em modo manequim funcional, de dona de casa, onde tudo ocupa um lugar no grande esquema das coisas. Mas tudo é falso, superficial, o que importa «que os livros morassem em família, melhor, em grupos que se entendessem como irmãos ou camaradas. [...] O que era aquele volume e o outro e o outro senão papel que uma máquina qualquer sujou de tinta e outra cortou?» (*Ibidem*, p. 25). O que somos nós?

De resto, comum em muitas narrativas juditianas, o sempre presente desejo de ser *outro* abre-se em “Seta Despedida” e já não é só o desejo de acordar outra pessoa, com

outras feições ou outros sentimentos, mas a admissão de um outro falseado, em última hipótese⁴⁷, à semelhança do homem de o “Rei das Canetas Meu Padrasto”.

Dada a falibilidade da memória e a consequente perda (ou inexistência) de história, não há raízes que sustentem o eu, que flutua assim à deriva numa existência de contornos esbatidos, sem rumo ou sentido que a anime, nem sequer entendimento do mundo exterior. E face à incompreensão só resta o continuar vivendo, com as «pequenas coisas que dão gosto à vida» e as gavetas imaginárias a transbordar de colecções e histórias alheias.

* * *

O papel da memória é em Maria Judite de Carvalho essencial, repousando na *possibilidade* da recordação. Graça, Mateus, a cleptomaníaca são assim “apanhados” num momento de rememoração, provocadora de maior ou menor angústia existencial, que ilumina o momento presente. Graça não escreve a sua história, o seu episódio traumático e a profunda mágoa provocada pelo não-perdão do pai, mas *conta-a*, interpelando Claude, tentando explicar-se no entanto sem sucesso. *Voltar atrás para quê?* poderia ser a resposta de Claude a esta tentação de reviver uma e outra vez o passado pelo seu contar:

Mas ninguém pode voltar atrás, assegurava Claude. Para quê ruminar, mastigar outra vez o que estava quase digerido? Graça falava, contava coisas, voltava sempre ao mesmo. Claude encolhia os ombros, definitivo e certo da sua razão. “Para quê, se morremos todas as noites de morte aparente? O dia seguinte é sempre novo, saímos outra vez do ventre materno, somos outra vez lançados às feras, mas tudo é diferente, visto de outra maneira, a outra luz. Para quê olhar para o que se passou se tudo está perdido, irrecuperável, se nada se pode consertar?” (CARVALHO 1961: 11-12)

A cada dia um novo recomeço. Este renascimento num mundo ainda assim hostil proporciona uma nova possibilidade e um fazer diferente, pois do passado nada podemos alterar ou recuperar. Claude vê o futuro; Graça perguntaria que futuro? O tempo para Graça é passado a «mastigar as coisas passadas», um tempo muito longo e ao mesmo tempo imóvel, em que nada morre, tudo permanece. É-lhe tão importante preservar esta memória de um tempo passado, cristalizar nela os seus personagens, que foge de Leda,

⁴⁷ Como vimos no já citado excerto: «— Não te apetecia às vezes mudar? — perguntou ao marido com ar natural e a voz de todos os dias.

— Mudar o quê? — espantou-se ele sem exagero.

— Sei lá. Mudar. De casa, por exemplo. Nasci aqui, estou farta. Mudar de cara. Às vezes olho para o espelho e sinto um cansaço... Tu não? Mudar de língua. De rua. De país. Mudar de vida. Arranjar papéis falsos, sei lá!».

recusando-se a vê-la e os fantasmas do passado que Leda poderia trazer consigo, agora de outra maneira, a uma nova luz. Graça espera Leda, passados estes vinte anos, na mesma casa onde tudo, até ela, permanece:

Tinha catorze anos nesse Inverno e hoje tem trinta e quatro. Vinte anos em que nada morreu, nada, nem mesmo Claude, e em que pela manhã ao acordar, tudo foi sempre dolorosamente igual ao que era ao adormecer. E ela ali está no mesmo sítio. (*Ibidem*, p. 30)

Para Graça, não há nenhum recomeço possível pela manhã, nenhuma nova perspectiva trazida pela madrugada, que não produz nenhum efeito de renascimento, pelo contrário: tudo fica *dolorosamente* igual.

Paula, amiga de Joana, concordaria em certa medida com Claude. Ao telefone com Jô recorda os tempos do colégio misto, tão agradáveis, dos dias em que frequentavam a «Pâtisserie Chique», tempos diferentes e que não voltam, mas ainda assim tempos saudosos. Dizia então, nesses momentos de recordação:

Tenho saudades dele. Claro que não digo que desejasse em absoluto voltar atrás. As pessoas adquirem hábitos, não é? Voltar atrás é sempre difícil. E depois para quê, mesmo que isso pudesse ser? Mais anos para serem vividos e depois talvez fizéssemos sempre as mesmas coisas, que chatice. (CARVALHO 1963: 37)

Também preocupada com a inevitabilidade de todas as coisas, Paula é igualmente pragmática — nada se pode consertar —, mas o que mais acalenta deste passado é, na verdade, a gravidez do futuro: todas as possibilidades estão por nascer, em aberto: «A expectativa é tão boa. Tão... como direi?, frutuosa. Ainda nada aconteceu, tudo pode acontecer...» (*Ibidem*, p. 37)

Por outro lado, para Joana o momento presente é o completo vazio, vazio de passado e de possibilidade de futuro, e o tempo avança sem qualquer contemplação, vazio também de algo por que esperar, ou ansiar, estando condenada ao limbo e ao pó:

“Não tenho passado nem futuro e às vezes recuso-me a ter presente.” Era tão cinzenta, tão vazia a vida das pessoas. Uma amálgama de acontecimentos sem interesse e sem sentido. O que pensou em dado momento? O que sentiu? Já não sabe. O tempo passa, uma, outra vez, não pára, não pode parar, e as coisas ficam cobertas de sucessivas camadas de pó. Pó velho, poeira venerável. (CARVALHO 1963: 38)

O tempo corre e não há nada que se possa fazer, ou remediar, quanto às oportunidades perdidas. Também Jô está imóvel, à espera de qualquer coisa, mas sem sucesso: nada lhe chega do exterior ou do interior de si, à sua volta apenas o vazio que

lhe tolhe também os pensamentos. Para trás, uma vida agora coberta de pó, linear e sem grandes percalços, mas nunca vivida, ou melhor, nunca cumprida, sempre em expectativa. Um pouco sempre à beira à morte. Com o reaparecimento de Mário, o grande amor de juventude, na sua vida reaparece também a vontade para regressar a um tempo de possível felicidade e uma certa disposição para, finalmente, a tomada de acção, com diálogos imaginados para rupturas com o seu estado de coisas, mas nunca proferidos. Talvez amanhã, ou no amanhã do amanhã. Há, também aqui, a procura pelo confronto — a mesma tentativa de interpelação do outro que encontramos, por exemplo, no diálogo entre marido e mulher de “Seta Despedida” — em gritos abafados que se dão sub-repticiamente nem as provocações resultam na reacção desejada, caindo invariavelmente no vazio, conduzindo a um falhanço mesmo na provocação; tudo falha e permanece num imobilismo (a)obrigado pela noite, que traz inescapavelmente consigo as memórias da vida passada e das suas personagens:

os seus afogados vinham nas redes que involuntariamente deitava ao mar, alguns já irreconhecíveis de tão antigos ou tão gastos, outros perigosamente actuais. Os avós, o pai, coitado, a mãe dos velhos tempos, ainda magra e de cabelos castanhos (agora estava loira), Paula de tranças (chamavam-lhe Paulinha e era gorducha), Mário... (CARVALHO 1963: 18)

«os seus afogados» preenchem essas noites, as horas de vigília e às vezes os seus sonhos induzidos pelos sedativos que quase sempre toma, com ela dispersa em mil pedaços que se reagrupam aos poucos com o cantar do galo madrugador.

Mas às vezes a noite é demasiado espessa e nem os ruídos, o canto do galo ou os lampejos ensurdecedores dos móveis que estalavam como se gritassem de vida a conseguiam atravessar. Eram noites «que lhe cortavam a respiração e quase a asfixiavam» (CARVALHO 1963: 100); esta é uma existência sem rumo, que passa pelos dias compostos pelo intrincado horário a cumprir — as aulas, as explicações, os encontros de rotina com Artur, os telefonemas de Paula e da mãe — sem forma de sair deste emaranhado forçado em que está presa. Qualquer coisa de exasperante pairava sobre essas noites, em que

O ar não era ar, intervalo entre as coisas, espaço vazio. Constituí-a uma matéria mais espessa, mais importante e presente e quase irrespirável. Uma mordaca do tamanho do quarto aproximava-se lentamente, ia poisar-lhe sobre os lábios. (CARVALHO 1963: 89)

Não há nada que atravessasse esta noite e seja prova de vida, pelo menos, da possibilidade de um romper da manhã, nem a expectativa de uma primavera. É uma quase-morte que atravessa essas noites, sufocantes também de palavras amordaçadas.

* * *

São atitudes diferentes que marcam igualmente a diferença entre os dois tipos de personagens que amiúde habitam as narrativas de Maria Judite de Carvalho: os seus anti-heróis, as suas mulheres e homens presos a uma existência de rotinas sufocantes, sem capacidade para superar as fronteiras e desligar este processo obsessivo de rememoração, que recupera memórias mais ou menos bem definidas, sejam reais ou reinterpretações de momentos e sentimentos; é num passado-presente em que vivem e do qual não conseguem libertar-se, vertendo a sua tinta sobre o momento presente de composições vivas, mas fixas, circunscritas. Debatem-se mas as linhas estão traçadas, e as suas circunstâncias são o que são. E de forma a acentuar ainda mais a solidão em que se acham, deparam-se no outro lado do espectro com os que se adaptam, com aqueles que não se deixam emaranhar em questões metafísicas demasiado dilacerantes: Paula, mas também Mário, Claude, Estrela, Lúcia, Luísa, Clotilde-minha-querida e Emília, Ivette ou Arlette. Os que vencem, ou quiçá, os que fingem saber vencer; partilham os mesmos códigos nos jantares de amigos, no chá das cinco ou numa saída nocturna boémia parisiense, encantadores nas suas conversas de circunstância e intervenções sempre muito *a-propósito*, contrastando em toda a linha com os primeiros. E, além destes, os magoados pelas incapacidades e falhas dos outros — como as esposas de Marcelino, de Adérito e de Leandro.

Damiana (“Além do Quadro”, 1983) espanta-se com os habitantes do outro lado da vedação e diz:

A felicidade teve sempre para mim um carácter provisório, nunca pertenci, por assim dizer, ao quadro, nem me senti com direito a reforma um dia. Talvez por isso não estou muito espantada. Não estou muito revoltada também. Só um pouco, enfim. Quem sempre me espantou foram as pessoas bem instaladas na sua felicidade talhada por medida para a vida inteira, e com um ar tão sereno e confortável, absolutamente nada receoso do futuro. Encostadas e de perna traçada a dar ao pé, tão confiantes, flor. Como se nada as ameaçasse. Como se o emprego fosse vitalício. (CARVALHO 1983: 36)

Damiana sublinha aqui — em diálogo com o marido quando lhe conta que está doente — a sua não-pertença a um «quadro» de vida feliz, e a aceitação do seu destino traçado com a doença que a obriga a ir para um sanatório. Este negativo reconhece assim

aqueles que, pelo menos à superfície, se acomodam na vida sem dificuldade, para quem o futuro é ainda projecto de esperança, confortável, encaixando perfeitamente dentro do quadro.

O amanhã nasce sempre com a certeza de novos recomeços, arremessados do «ventre materno», como diria Claude, para um novo dia em que tudo *pode* ser diferente, sem ameaças exteriores ou, fundamentalmente, interiores. Esta forma de vida até pode ser «tão cinzenta, tão vazia», como considera Joana, uma «amálgama de acontecimentos sem interesse e sem sentido». Mas para alguns está impregnada de futuro em potência, e com um passado apaziguado, pacífico. E o confronto com esta possibilidade de vida, que não teme o futuro ou a morte, faz rasgar ainda mais profundamente a cicatriz que estas personagens tentam curar dentro de si próprias, inutilmente, porque para eles não há a possibilidade de uma «felicidade talhada por medida, para a vida inteira».

NOTA FINAL

De *Tanta Gente*, *Mariana a Seta Despedida*, as narrativas de Maria Judite de Carvalho reflectem uma mundividência bastante coerente onde habita gente que, no fundo, não conhece o seu lugar, ou não encaixa neste mundo feito para «sobreviventes», «caçadores», os outros *eus*, adequados, que contrastam fortemente com a incapacidade básica de existir dos anti-heróis que aqui conhecemos. Os livros, que atravessam várias décadas de produção, testemunham vidas marcadas pela inevitabilidade do destino mas onde, paradoxalmente, não há pronta rendição, e as personagens tentam encontrar saídas, vias de sentido; no entanto, a tragicidade da vida contemporânea imprime nestas histórias o seu fatal crivo e, apesar das tentativas, não há como escapar às circunstâncias, às falhas incorrigíveis e fronteiras inultrapassáveis. E esta vida é assim um quadro em tons de cinzento, camada sobre camada de existências falhadas, como que presas a si próprias.

Ao longo da presente dissertação, procurei sublinhar algumas temáticas e imagens presentes de forma transversal na obra de Maria Judite de Carvalho, pequenos ecos propagados de livro para livro, e que unem como forças gravíticas este pequeno universo de personagens. No centro, está um sentimento de orfandade expresso desde as raízes, quando as estruturas familiares são ocas, e daqui irradiam os primeiros sinais da solidão sentida para o resto da vida; seja a orfandade real de mãe ou de pai, em que a ausência pela morte é logo sentida, seja a orfandade emocional quando estas figuras não são mais que presenças de cartão — figuras um pouco autoritárias, em alguns casos, ou figuras distantes, pouco interessadas, desde logo reiterando uma rejeição relacional de afecto e cumplicidade. A excepção é o pai de Mariana, que surge na narrativa simultaneamente como primeiro amparo e confirmação de um estado de coisas, latente no diálogo que tem com Mariana adolescente e, mais tarde, na sua morte, deixando a filha órfã. A tentativa de ligação com as figuras maternas e paternas é procurada — quando Mariana fala com o retrato da sua mãe, quando Graça tenta explicar a sua inquietação pelo facto de o pai nunca a ter perdoado, etc. — mas nunca chega. Tal como não chegam ligações, ou comunicação com os outros habitantes destes *espaços*, à partida seus semelhantes, mas profundamente diferentes na sua concepção da vida e de si próprios.

Estas são histórias de uma orfandade precoce — real, simbólica — repetidamente reiterada também através de uma orfandade de linguagem que coloca estas personagens

em xeque: nunca adaptadas, participam do mundo arredados dos códigos e linguagens partilhados pelos outros, os do lado de lá.

E esta é uma cisão fundamental em Maria Judite de Carvalho: esta divisão entre aqueles que, consciente ou mesmo falsamente, partilham um mesmo plano, também excessivamente rotineiro e banal, mas em que não se deixam estarrecer perante as suas e as insuficiências da realidade, conseguindo estabelecer vidas (quicá inconscientes) mas felizes, ou sem percalços existenciais. A consciência de que do outro lado é possível estabelecer este tipo de relacionamento com o mundo existe, daí que muitas das personagens com que nos deparamos expressam, claramente, um desejo de se tornarem um *outro*; mas presos às suas fronteiras pessoais, às suas circunstâncias, não há nada que possam fazer para lhes escapar. Estão presos a si próprios.

E esta situação de imobilismo é da mesma forma expressa na incapacidade de fuga de si próprios através da linguagem, tentando sem sucesso explicar-se ao outro, através da interpelação violenta ou mais passiva, ou mesmo justificar-se em alguns casos, dadas as frugais capacidades de expressão que os atingem de forma transversal. Há algo de intraduzível na sua experiência do mundo, na medida em que não conseguem encontrar forma, *palavra*, para veicular o «eu» e não partilham a «linguagem universal» que todos os outros parecem partilhar e, com isso, sobreviver; as palavras fogem, esquivam-se, nunca são suficientes. São existências falhadas que não encontram forma de estabelecer algum tipo de ligação palpável ou feliz, desde o início.

Há o inadequado, sempre desenquadrado uso da palavra, ao mesmo tempo que uma necessidade de rememoração, por vezes até à exaustão, em que esta narrativa do passado se torna uma narrativa do «eu», influída de todos estes desencontros existenciais e faltas primordiais; o passado está presente em todos os momentos, dentro das casas em que se enclausuram, sozinhos, de portas e janelas trancadas, e no confronto consigo quando se encontram no fundo do espelho, ou presos à incomunicabilidade a que estão vetados, nas suas existências de contornos esbatidos.

Existe em Maria Judite de Carvalho uma narrativa de ausência: encontramos espaços vazios por todo o lado, preenchíveis apenas superficialmente e em certos momentos curtos. Tentam, em vão, encontrar saídas para o seu estado de coisas, encontrando diversas estratégias de sobrevivência, e vivendo como conseguem, mas não há consolo permanente ou plenitude que estas personagens consigam para si e para a sua

mundividência: parafraseando Stig Dagerman, as suas necessidades de consolo são impossíveis de satisfazer, dado o cinzentismo que os cerca, as suas falhas tectónicas que provocam os desabamentos do «eu»; mas ainda assim, sublinho, há uma contenção, um desespero sem histerismos, perante a evidência do que são as suas falhas e a extrema solidão que os marca.

Contenção expressa na forma como se dizem, e na forma como a A. expõe a sua narrativa, acutilantemente, rondando as palavras para descrever esse profundo desespero e nos ferir.

No fundo, tudo desemboca aí: na narrativa do «eu», com a luz de uma sensibilidade própria que em Maria Judite é uma sensibilidade da solidão e da orfandade de sentido. Retomando as suas palavras, na entrevista ao “Suplemento Literário” do *Diário de Lisboa*:

eu não sou propriamente pessimista na minha concepção da vida colectiva: sou-o até às raízes da sensibilidade e é isso o que se projecta nos livros que escrevemos. Ou não será?⁴⁸

Existe sempre um pessimismo latente nos quadros criados, com pontas soltas de esperança que surgem ainda assim para de repente serem arrancadas pelas Parcas que tudo conhecem e determinam.

A voz de Maria Judite de Carvalho remete-nos, assim, para um confronto com as insuficiências do «eu», as carências e a desprotecção perante a violência do mundo, quando desde o primeiro momento da tomada de consciência o que se revela é a solidão maior e irremediável. Essa tomada de consciência — de que não há nada que nos valha, a consciência da incomunicabilidade — imprime na vida destas personagens o reflexo da banalidade mais absurda do contemporâneo e a sua tragicidade.

A obra de Maria Judite de Carvalho percorre a segunda metade do séc. XX, a que não serão alheias as suas representações do feminino, por exemplo, ou do ideal da vida doméstica baseado nas *boas donas de casa*, de que “Tanta Gente, Mariana” será um dos melhores exemplos, bem patente também nas diferenças gritantes na forma como são retratados os pais e as mães que abandonam o espaço doméstico, e os seus filhos, à procura da sua própria felicidade, egoistamente; é neste aspecto, claro, uma obra

⁴⁸ Disponível em: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_7618

fundamental, denunciadora desta experiência, e exemplar como na sua forma mais fina e irónica cria consciência desta condição nas suas personagens femininas.

No entanto, a escrita de Maria Judite de Carvalho não se esgota na questão do feminino ou na questão da solidão citadina, recolhendo nos substratos a miríade da experiência humana — de homens e mulheres, maridos e esposas, mães e pais, filhos e filhas. Em bom tempo, está a ser recuperada e deverá ser este um tempo também para leituras renovadas.

BIBLIOGRAFIA

Activa:

CARVALHO, Maria Judite (1959 e 2010). *Tanta Gente, Mariana*. Ulisseia. Lisboa.

_____ (1961) *Palavras Poupadas*. Arcádia. 1.^a edição.

_____ (2011). *Os Armários Vazios*. Ulisseia. Lisboa.

_____ (1963) *Paisagem sem Barcos*. Arcádia. 1.^a edição. Lisboa.

_____ (1969). *Os Idólatras*. Prelo Editora. 1.^a edição. Lisboa.

_____ (1973) *Tempo de Mercês*. Seara Nova, Lisboa.

_____ (1975) *A Janela Fingida*. Seara Nova, Lisboa.

_____ (1983). *Além do Quadro*. O Jornal, Lisboa.

_____ (1991). *Este Tempo — crónicas*. Org. por Ruth Navas e José Manuel Esteves. Caminho, Lisboa.

_____ (1995). *Seta Despedida*. Europa-América, Lisboa.

_____ (1998). *A Flor que Havia na Água Parada*. Europa-América, Lisboa.

_____ (2018). *Obras Completas de Maria Judite de Carvalho*. Volume II. Minotauro, Lisboa.

_____ (2018). *Obras Completas de Maria Judite de Carvalho*. Volume III. Minotauro, Lisboa.

_____ (1989), “Auto-retrato”, in *Diário de Lisboa*, n.º 23145, Ano 69, Terça, 26 de Dezembro de 1989, CasaComum.org, Disponível em: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_234 (2018-12-15).

_____ (1969), entrevista ao “Suplemento Literário”, p. 4, *Diário de Lisboa*, n.º 16598, Ano 48, Quinta, 6 de Março de 1969, CasaComum.org, Disponível em: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_7618 (2018-8-24).

Passiva:

AA. VV. “A escritora que esperou a morte”, *Jornal de Letras*, 20 de Janeiro de 1998.

A.A. V.V. (1999). *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*. C.M. Aveiro (ed.).

BARRACA, Maria da Conceição (1993). *Maria Judite de Carvalho. Solidão — Palimpsesto e Sobreescrita*. Tese de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

BESSE, Maria Graciete, Cristóvão, Adelaide & Esteves, José Manuel Da Costa (org.). (2012). *Maria Judite de Carvalho, une écriture en liberté surveillée*. L'Harmattan.

COELHO, Jacinto do Prado (1976). *Ao Contrário de Penélope*. Edições Bertrand, Lisboa.

ESTEVES, José Manuel Da Costa (2000). “Touts ces gens, Mariana de Maria Judite de Carvalho: uma forma abreviada sobre a maneira de viver”. In *Revue Les Langues Néo-Latines. Journée de réflexion sur les auteurs des programmes des Concours d'Agrégation et du Capes de portugais*, suplemento ao n.º 315. Paris.

FERNANDES, A. (2008). “In Less than No Time: Maria Judite de Carvalho's "Tanta gente, Mariana””. *Luso-Brazilian Review*, 45(2), pp. 135-153. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/30219087> (2019-02-09).

LISBOA, Irene. *Voltar atrás para quê?*. Editorial Presença, Lisboa.

_____ (1993). *Começa uma vida*. Editorial Presença, Lisboa.

MORÃO, Paula, Ribeiro, Cristina Almeida (2015). *Palavras, tempo, paisagem / Maria Judite de Carvalho*. 1ª ed.. Húmus/Comparatistas, Vila Nova de Famalicão.

MORÃO, Paula. (2011). “Maria Judite de Carvalho. Herdeira de Irene Lisboa?”, in *O Secreto e o Real — Ensaaios sobre Literatura Portuguesa*. Campo da Comunicação, Lisboa.

RICCI, Debora (2015). “I personaggi femminili nei racconti (autobiografici) di Maria Judite de Carvalho: Rassegnazione o fuga come ribellione alle norme vigenti”, in *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas: XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras*, Sevilla: Alciber. pp. 1308-1325.

SILVA, João Carvalho da (2010). “A Solidão e o Desenraizamento Humano em ‘Seta Despedida’ de Maria Judite de Carvalho”. In *A escola de Braga e a Formação humanística — Tradição e Inovação*. Maria Celeste Natário e José Gama (coord.).

Geral:

BARTHES, Roland (1975). “I. Para/Ou onde vai a literatura” in, *Escrever... para quê? Para quem?*. Edições 70, Lisboa.

_____ (1981). *A Câmara Clara*. Edições 70, Lisboa.

BLANCHOT, Maurice. (1993). *The Infinite Conversation*. The University of Minnesota Press, Mineapolis e Londres.

_____ (1982). *The Space of Literature*. The University of Nebraska Press.

_____ (2005). *O livro por vir*. Livraria Martins Fontes Editora, São Paulo.

CAMUS, Albert. (2007). *O Mito de Sísifo*. Livros do Brasil, Lisboa.

FORSTER, E. M. (1954). *Aspects of the novel*. Harcourt and Brace, Nova Iorque.

GOTLIB, Nádia Battella (2002). *Teoria do conto*. Ática. São Paulo.

LACAN, Jacques (1998). *The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis*. Johns Hopkins University Press.

_____ (1977) “The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience”. *Ecrits: A Selection*. W. W. Norton & Company.

MOISÉS, Massaud (1987). *A criação literária: prosa*. Editora Cultrix, São Paulo.